

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



## AS NOVAS IDEIAS DE EÇA DE QUEIROZ

Carlo Arrigoni

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

2013

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



# AS NOVAS IDEIAS DE EÇA DE QUEIROZ

Carlo Arrigoni

DISSERTAÇÃO ORIENTADA PELO  
PROFESSOR DOUTOR JOÃO R. FIGUEIREDO

MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

2013

## Agradecimentos

É minha intenção agradecer ao Programa em Teoria da Literatura por me ter acolhido, nos último dois anos e meio, entre os seus estudantes. Os Professores António M. Feijó e Miguel Tamen foram docentes exemplares e nunca me esquecerei da sua generosidade e do seu suporte.

O Professor João Figueiredo foi um orientador extraordinário. Desde 2008, tem sido o principal ponto de referência dos meus estudos e a pessoa mais influente na formação das minhas ideias. Foi e será sempre um enorme privilégio trabalhar ao seu lado.

Agradeço ainda aos meus pais o apoio incondicional e a todos os amigos que acompanharam o desenvolvimento desta dissertação. Seria a maior das infâmias não mencionar o Mattia e o Davide.

Sem a Marina, não haveria tese. Não há palavras para lhe agradecer a ajuda que todos os dias me oferece. Só a ela posso dedicar estas poucas e modestas ideias sobre Eça de Queiroz.

## Resumo

Ao responder às apreciações mais influentes sobre o famigerado «último Eça», esta tese propõe a revisão de algumas das suas obras mais problemáticas. Tentar-se-á derrubar a ideia de um regresso do autor a um Romantismo de tintas bucólicas, que vê na natureza um lugar autêntico e feliz. Ao mesmo tempo, contrariar-se-á a concepção de que a influência de Pierre-Joseph Proudhon sobre o autor representa a melhor leitura dos seus textos. Para alcançar estas conclusões será necessário considerar o papel que Eça reservou a alguns dos seus narradores tardios (mas não só), empenhados em defender as próprias teorias e os próprios protagonistas, com muito pouco jeito e credibilidade.

**Palavras-chave:** Eça de Queiroz, natureza, Proudhon, Marx, ideologia, narradores, santos-revolucionários.

# Abstract

While replying to some of the most influential thoughts on the notorious ‘final Eça’, this thesis proposes a revision of some of the author’s most problematic works. I will attempt the obliteration of a deferred return of the novelist to a Romanticism of bucolic hues, which sees nature as a place of merriment and authenticity. Simultaneously, I shall contradict the idea that the influence of Pierre-Joseph Proudhon on Eça represents the most effective reading of his oeuvre. In order to resolve these endeavors, it will be necessary to take under consideration the role that Eça bestowed some of his final narrators (but not exclusively), men steadfastly concerned about defending their own theories and their own protagonists, with a shortage of cunning and credibility.

**Key-words:** Eça de Queiroz, nature, Proudhon, Marx, ideology, narrators, revolutionary-saints.

# Índice

Introdução .....	7
I. Santos e Revolucionários .....	11
II. Turismo Rural .....	38
III. Narradores Canhestros .....	74
Conclusão .....	109
Bibliografia .....	112

## Introdução

É prática dominante, nos estudos queirosianos, distinguir a carreira literária de Eça em pelo menos três momentos, correspondentes a outras tantas mudanças de cariz ideológico. A crítica parece ter chegado a um acordo relativamente estável no que diz respeito às primeiras duas fases – romântica, a primeira; realista, a segunda. Todavia, as opiniões multiplicam-se e divergem quando se trata de descrever o último período de actividade do autor. O que se convencionou chamar «último Eça» assume, portanto, vários atributos, dificilmente conciliáveis: reaccionário, insincero, nacionalista, sebastianista, anti-democrático, anti-progressista, anti-positivista, conformista, pessimista, romântico, romântico-realista, simbolista, socialista, socialista-cristão, franciscano, proudhoniano, humanista.

A harmonia regressa por fim ao estabelecer-se o começo deste período atormentado em torno do fatídico 1888, ano da publicação de *Os Maias* e da definitiva ressurreição de Carlos Fradique Mendes. A mesma harmonia atribui ao autor um carácter facilmente influenciável e, nalguns casos, uma confusão ideológica, que se traduziria nas obras como «ambiguidade» ou, para os mais eruditos, «plurivocidade».

A coerência argumentativa e o cuidado em analisar as obras tornaram o ensaio de António José Saraiva de 1947, *As Ideias de Eça de Queirós*, num dos textos paradigmáticos da crítica queirosiana. Saraiva reconstrói a parábola ideológica de Eça, a partir dos anos de Coimbra e das *Prosas Bárbaras*, quando, na esteira do panteísmo de Hugo, mas sobretudo do puro naturalismo alemão, assimilado através da lição de Nerval, Baudelaire e Heine, o jovem autor identifica a felicidade com o retorno à natureza e defende o regresso dos trabalhadores ao campo, contra o industrialismo e o materialismo dominantes.

Mas com a chegada da década de 70 e sob a influência de Antero de Quental, Eça abraça a filosofia de Pierre-Joseph Proudhon. São os tempos do Cenáculo, das Conferências do Casino e da colaboração com Ramalho Ortigão na escrita de *As Farpas*. Para Saraiva, o proudhonismo, que molda à sua imagem obras como *O Crime do Padre Amaro* e *O Primo Bazílio*, estender-se-á, embora numa versão amansada, até o fim da vida de Eça. Não nos esqueçamos que Saraiva, leitor atento de Marx, conhece todos os limites do socialismo «sossegador» de Proudhon, «com as suas clamorosas antíteses e as suas fórmulas que parecem toques de clarim» (SARAIVA 1982, 97). Segundo o crítico, é na ideia de uma revolução pacífica e inelutável que os rebeldes portugueses encontram a «garantia que tudo correrá sem sobressaltos, como um regato que vai pacificamente por entre ervas para uma longínqua foz» (SARAIVA 1982, 97).

Este percurso do proudhonismo para o ócio prepara o terreno para o fradiquismo, a derradeira incarnação do romancista. Saraiva, que já não poupara críticas ao Eça romântico e revolucionário das duas primeiras fases de carreira literária, reserva uma ferocidade particular para o Eça dos últimos anos, que teria encontrado nos salões requintados dos Maias e na autenticidade aristocrática de



Carlos e Eça o meio a que o seu temperamento de artista e o seu idealismo sempre aspiraram. Este mundo ergue-se sobre a mediocridade da sociedade lisboeta, com a qual nada há em comum. Isolados do resto da sociedade, os *habitués* do Ramalhetes fracassam como reformadores e acabam por desistir dos próprios fins colectivos e abraçar «finalidades meramente pessoais e sentimentais» (SARAIVA 1982, 133). Estas características exacerbam-se com a passagem de Carlos da Maia a Fradique, o amante do pitoresco, que vê Portugal como meta turística, e inimigo de tudo o que uniformiza: progresso, democracia, globalização.

Segundo Saraiva, Eça não consegue ver além da classe dirigente e desconhece as grandes massas. A esta indiferença pelo povo associar-se-ia o desprezo pela burguesia, que remonta ainda aos tempos de Coimbra. O escritor, incapaz de encontrar a verdadeira origem dos problemas do país, limitar-se-ia a dar importância a pseudo-problemas, como o francesismo e a retórica constitucional, e a empreender uma crítica genérica ao progresso científico e técnico (que culmina no regresso ao bucolismo romântico da juventude). O proudhonismo de Eça «ficava em pouco, e não lhe oferecia soluções aplicáveis. A evolução nada remediava» (SARAIVA 1982, 156).

Segundo Saraiva, o problema da involução de Eça radica na sua excessiva mobilidade ideológica e na sua inaptidão para desenvolver um pensamento próprio e coerente:

Eça de Queirós aceita um certo número de ideias bem definidas e nitidamente formuladas; com essas ideias constrói os seus contos e os seus romances, dominando inteiramente os personagens. [...] Eça de Queirós, em resumo, é um estilista; vale pela fórmula nova que encontrou para ideias correntes. [...] Não é, nem um filósofo criador de sistemas, nem um poeta portador de intuição pessoal e nova da realidade (SARAIVA 1982, 59-60).

De acordo com Saraiva, os romances de Eça de Queiroz decorrem de uma tese apriorística que impede as personagens de evoluir e as limita a meros «símbolos» da

vida nacional, «bonecos que ficaram imobilizados num gesto», como Acácio, imagem do conselheirismo lisboeta ou Alencar, incarnação da literatura ultra-romântica (SARAIVA 1982, 59). Completamente radicado na falácia dualista, o ensaio de Saraiva reconhece uma certa originalidade ao Eça prosador (a forma), mas nenhuma às ideias (o conteúdo).

De facto, o título do livro é irónico no que diz respeito ao genitivo, já que, rigorosamente, «as ideias de Eça de Queirós» não são «de Eça de Queirós. Eça limitar-se-ia a traduzir em *bel canto* as teorias que decorara (confusamente) nos «mestres que leu» e no «clima onde respirava» (SARAIVA 1982, 61). Falta de senso crítico, em suma. As ideias do romancista, portanto, só interessam a Saraiva na medida em que revelam «as ideias colectivas de um certo grupo social num certo momento histórico» (SARAIVA 1982, 61).

Em vários aspectos, esta tese é uma resposta ao ensaio de Saraiva e a algumas das opiniões mais influentes sobre o «último Eça». Em geral, tentar-se-á contrariar a ideia de um regresso tardio de Eça ao Romantismo e ao idealismo campestre, que vê na natureza uma via de salvação contra a civilização industrial. Para alcançar este objectivo, tenciono desmontar a opinião de que a influência de Proudhon representa a melhor maneira para descrever a obra do romancista e demonstrar como, para o Eça das últimas duas décadas do século XIX, o amor pela natureza e o proudhonismo são as duas faces da mesma moeda. Serão consideradas algumas das obras mais problemáticas do último período (mas não só), a começar pelas *Lendas de Santos*, para muitos um paradigma do renovado idealismo do autor. O método utilizado será simples. Consiste na atenção obsessiva aos textos e na procura do significado menos imediato e trivial (a *lectio difficilior*, nos termos caros à filologia), por outras palavras, o que entendo por crítica literária.

## Capítulo 1: Santos e Revolucionários

Acabada a prédica, cada qual se retira!  
Os lúcios permanecem ladrões, as enguias a muito amar,  
O sermão agradou, mas ficam todos como antes!  
(Gustav Mahler, *António de Pádua pregando aos peixes*)

M. Proudhon a le malheur d'être singulièrement méconnu en Europe. En France, il a le droit d'être mauvais économiste, parce qu'il passe pour être bon philosophe allemand. En Allemagne, il a le droit d'être mauvais philosophe, parce qu'il passe pour être économiste français des plus forts.  
(Karl Marx e Friedrich Engels, *Misère de la philosophie*)

Em 1896, foi publicada a nota obituária que Eça de Queiroz escreveu para a morte do seu mestre Antero de Quental, *Um Génio que era um Santo*. «Príncipe da Mocidade» coimbrã (NC, p. 254), «grão-capitão» de todas as revoltas (NC, 259), «bardo dos tempos novos» (NC, 251), Antero, erudito e brilhante nos seus ensaios e panfletos, é infinitamente bom e heroicamente íntegro. A santidade não se esgota nas características morais: a sua «alma de santo» mora num «corpo de Alcides» (NC,

263). Antero é a perfeita imagem da indissolubilidade de alma e corpo: «em brigas que fossem justas o seu murro era triunfal» (NC, 263). Até as suas capacidades digestivas, postas à prova nos banquetes conimbricenses, se revelam deslumbrantes<sup>1</sup>.

Estas qualidades, que conferem a Antero a autoridade de um Messias, não são fruto de uma evolução moral, um percurso de aperfeiçoamento, mas são próprias do santo desde o dia em que veio à luz: «de nascença a sua alma viera toda limpa e branca, e quando Deus a recebeu, encontrou-a decerto tão limpa e branca como lha entregara» (NC, 261). Justiça e verdade são nele «ingénitas» (NC, 262). Vive certamente momentos de dificuldade e desilusão, mas mantém-se intacto, puro, bem-intencionado.

As características de Sto. Antero correspondem àquelas dos três santos canónicos de Eça, cujas vidas estão hoje recolhidas no volume *Lendas de Santos*. Se para S. Cristóvão a bondade é um instinto primário, Sto. Onofre revela-se desde jovem aquilo que costumamos designar como um bom rapaz. Também o caso de S. Frei Gil não escapa a esta lei da conformação genética dos santos. Eça deixou-nos apenas o início da lenda. No projecto inicial, deveria tratar-se da história de Gil, filho de Dom Rui de Valardes, *enfant prodige* nos estudos, que, a caminho de Paris, encontraria o diabo, ao qual venderia a alma em troca de aventuras, poder, mulheres e conhecimento, para depois voltar arrependido para Portugal e fechar-se num convento. A escrita de Eça parou quando Gil e o seu fiel servidor Pêro Malho encontram o diabo nos semblantes de um cavaleiro errante, o senhor de Astorga, e do seu escudeiro, Harbrico.

---

<sup>1</sup> «No Garrano, nas Camelas, um prato com três dúzias de sardinhas e uma canada de ‘tinto’ não o assustavam, nem lhe pesavam. Pelo contrário! Depois, em face da Lua, na Ponte ou pelo Choupal, as suas cabriolas pelos céus da metafísica eram mais fulgentes e destrás» (NC, 263).

As primeiras páginas da lenda correspondem às de *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert. Julien e Gil são ambos rapazes brilhantes, que passam o tempo numa torre a estudar e descem ao jardim para observarem o que leram nos livros. São envolvidos pelo mesmo meio social, ricos e mimados pelos pais, e vivem tempos de paz e abundância. Escreve Flaubert:

On vivait en paix depuis si longtemps que la herse ne s'abaissait plus; les fossés étaient pleins d'eau; des hirondelles faisaient leur nid dans la fente des créneaux; et l'archer, qui tout le long du jour se promenait sur la courtine, dès que le soleil brillait trop fort rentrait dans l'échauguette, et s'endormait comme un moine (FLAUBERT 1952, II, 623).

Eça, que quase cita Flaubert, substitui as grades por uma ponte levadiça enferrujada, seca os fossos, prefere as pombas às andorinhas e troca o arqueiro por um besteiro, mas o efeito mantém-se inalterável:

Desde há muito, naquelas terras, os anos tinham sido de paz; as correntes da ponte levadiça, que se não levantava, estavam perras e cobertas de ferrugem: as ervas bravas cresciam nos fossos secos: na velha torre, donde se retirara até o besteiro que lá costumava dormir, havia agora um pombal (LS, 235-6).

No entanto, os comportamentos de Julien e Gil não poderiam ser mais diferentes. Desde criança, Julien mostra uma certa inclinação para matar. Ama a caça, mas da caça gosta do sangue, da luta corpo a corpo, não dos «commodes artifices» que a sua riqueza lhe permitiria (FLAUBERT 1952, II, 629). É um prazer sexual o que Julien prova enquanto mata os animais. Uma manhã, depois de ter apedrejado um pombo, lança-se sobre o corpo do animal agonizante: «la persistance de sa vie irrite l'enfant. Il se mit à l'étrangler; et les convulsions de l'oiseau faisaient battre son cœur, l'emplissaient d'une volupté sauvage et tumultueuse. Au dernier raidissement, il se sentit défaillir» (FLAUBERT 1952, II, 627). O corpo do pombo torna-se uma imagem fálica: ao ser estrangulado, agita-se em convulsões, que provocam, por sua vez, a

aceleração cardíaca de Julien, numa perfeita simbiose entre os dois corpos. Ao *rigor mortis* do pássaro corresponde o orgasmo do rapaz, que desfalece.

Também Gil se entretém nas artes venatórias: «e, de noite, no seu catre, só, chorou pelos animais mortos» (LS, 253). Gil ama a natureza, os animais e os homens: quer ser médico para curar, cavaleiro errante para ajudar os pobres e os necessitados, quer, enfim, ir estudar a Paris, para depois voltar e ajudar o próximo. Ao colocar o seu protagonista no mesmo meio social, período histórico e contexto hereditário<sup>2</sup> do de Flaubert, e ao insistir na diferença entre os dois, Eça parece pôr em causa as teorias realistas da arte de Taine e do romance naturalista de Zola.

*La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* tem a configuração de um *Bildungsroman*. A história de Julien é um percurso de formação intelectual e sentimental, desde o nascimento até a morte. Se pensarmos a lenda nesse sentido, a santidade é uma espécie de resultado, um afinamento psicológico. Julien é mau e torna-se bom; é violento e torna-se pacífico; é rico e potente e torna-se um pobre servidor, ofendido pelos outros homens. Pelo contrário, nas lendas de Eça não há evolução e mudanças, mas mal-entendidos e repetições. Os santos são essências cristalizadas. São santos *a priori*. Mesmo os defeitos ou as fraquezas deles são-no para toda a vida (pense-se na soberba de Onofre ou na curiosidade de Gil).

Por isso, imagino que a relação entre Gil e o diabo poderia ter evoluído para uma espécie de mal-entendido, provocado pela curiosidade e boa-fé do jovem. Isto porque os santos de Eça são todos, até os mais cultos e inteligentes como Gil e Antero, ingênuos, eternas crianças: «[Antero] possuía, de resto, a subtil ciência de tratar com crianças, sendo ainda ele próprio como uma criança, porque a sua alma,

---

<sup>2</sup> Os pais de Julien e Gil são praticamente idênticos.

que tanto vivera pela cogitação, nada perdera da candidez – e era assim ao mesmo tempo muito velha e muito inocente» (NC, 283).

Em geral, os santos de Eça encarnam à letra o evangélico *bem-aventurados os pobres de espírito, porque deles é o Reino do Céu*. A lenda de Onofre é a história de um homem que não percebe o que se passa à sua volta. O diabo tem vida fácil quando o tenta. Um dia, perto do monte onde o santo eremita vive, aparece o demónio disfarçado de mensageiro do imperador Honório e diz, «num murmúrio familiar e risonho»:

Onofre, aqui está a cousa imperial e formidável de que se trata. Honório, atraído pela Verdade, quer conhecer a Lei Nova. Mas quem seria bastante puro, e inspirado do Céu, para lhe ensinar? Só tu, amigo! [...] E, quando César conhecer a Lei Cristã, convocará o Senado, e todo o Império será proclamado cristão. Hem? [...] Oferecerás ao teu Deus Roma, as legiões, as províncias, e todo o Género Humano. Hem? (LS, 194).

Desde o arranque do discurso, o diabo mostra conhecer a credulidade e vaidade do eremita e permite-se quase fazer troça dele. É tão ridícula a retórica com que tenta corromper Onofre, como são ingénuas as reacções do santo. Quando o diabo exclama: «Mas pensa! Todos os martírios findos, os ídolos cobertos de bolor, a terra cheia de cantares e o Cordeiro no seu redil. Hem?», Onofre balbucia: «E o imperador?». Então o tentador responde: «Quer! Pois se já, nos Idos de Março, uma noite, ele vos viu em sonhos, a ti e ao Outro» (LS, 194-5). O «outro» claramente é Cristo. Então Onofre, toldado pela sua soberba, começa a imaginar-se como o novo Messias escolhido por Deus. O problema é que, no fim, o diabo exagera e vai longe demais, provavelmente impulsionado pelo gosto de zombar do santo: «Todas as igrejas da Ásia porão o teu nome nas Escrituras! E bem o mereces! Porque o Outro, em Galileia, só converteu pecadores – e tu, persuadindo César e com ele o mundo, és maior, és maior! Vem!» (LS, 196). Neste ponto, Onofre tem um momento de lucidez: «Maior que o Senhor!

Então, foi na alma de Onofre como um clarão que alumia o precipício» (*LS*, 196). A primeira comparação com Cristo tinha passado totalmente despercebida. Só o exagero do diabo desperta Onofre do seu sonho de glória.

Onofre, contudo, não aprende a lição e volta a fazer o mesmo erro depois do seu primeiro milagre, quando, estupefacto pelos seus poderes sobrenaturais, imagina de possuir a força para converter o imperador à verdade cristã. O santo, que sofre de uma espécie de angústia da influência face aos seus predecessores, logo se sente triunfar sobre eles: «Nem Paulo, nem Marcos, nem Barnabé, tinham suficientemente deslumbrado os gentílicos» (*LS*, 212).

Há alguma coisa de ridículo também na maneira de espiar as culpas. As descrições são sempre levadas ao limite e as penitências transformam-se em verdadeiro masoquismo: «e se avistava seixos aguçados ou uma pedra áspera, por sobre eles se empurrava, para abater, pela dor da carne débil, a rebelião da alma soberba» (*LS*, p. 216).

A certo ponto, Onofre está no seu ermo e tem uma visão de Jesus: logo pensa que se trata de uma intervenção de Deus para o proteger das tentações do demónio. Jesus, porém, não olha para ele, mas para o lado das cidades. Esta é uma mensagem clara para Onofre: em vez de se isolar a pregar e a sofrer, deveria ir ajudar o próximo. Mas Onofre percebe tudo ao contrário: na sua opinião, o Senhor quer puni-lo pelo seu orgulho e pelos pensamentos do passado, pensamentos que «traziam consigo a mácula do mundo, como raízes que, ou sejam de planta salutar, ou de flor venenosa, vêm sujas do lodo negro em que mergulharam» (*LS*, 178). Só na última página da lenda, antes de morrer, Onofre, compreende a mensagem de Cristo. Mas também aqui há um mal-entendido: salva uma criança cumprindo um milagre e julga-se perdido pelo seu acto. Ao contrário, ascende ao Reino dos Céus.



Cristóvão é várias vezes acompanhado pelo epíteto: «coração simples», referência explícita a outro conto de Flaubert, *Un cœur simple*. A sua experiência traumática na igreja da sua aldeia natal remete, com certeza, para a veia anticlerical de Eça. Há um elemento, todavia, tão ou mais interessante, ou seja, que Cristóvão não está a perceber nada do que acontece à sua volta: não percebe o que o padre está a fazer com um bolo de farinha na mão, não percebe as representações religiosas, as imagens e os frescos. Só gosta da pombinha branca, que identifica directamente com a amada natureza e a felicidade dos campos, desligada da alegoria religiosa. Cristóvão é um péssimo crítico, ou melhor, não é um crítico *tout court*.

Os santos de Eça conseguem formar o próprio rebanho, mas são pastores que seduzem pela bondade, não persuadem através do intelecto. Quando conhece Antero, Eça fica «seduzido» (NC, 251). De facto, Eça lembra que «ninguém como ele possuía o dom melhor para arrastar os homens através de desertos – a força e a graça da sedução» (NC, 277). Na pequena nota obituária de 1892 para o cardeal Manning, intitulada *Um Santo Moderno*, Eça escreve: «a sua natureza era emocional, não intelectual» (NC, 177-8); e ainda: «foi pela sedução e não pelo raciocínio, que ele sempre convenceu e venceu. Nisto ainda mostrava um dom especial dos santos» (NC, 178). A peculiaridade dos santos reside na capacidade de cativar os prosélitos com o mesmo recurso, a sedução, que o diabo usa para corromper os eremitas do deserto, como Onofre, ou os jovens bem-intencionados, como Gil. Para se ser santo, nos livros de Eça, esta força de atracção é bem mais importante do que as empresas milagrosas que a doutrina oficial requer. Assim, na vida de Manning não houve milagres, embora «por culpa de Voltaire, de Darwin e dos modernos» (NC, 177). O cardeal, este espírito interessado só na paz do Céu, teve de misturar-se com as violentas lutas do mundo, porque apenas duas grandes razões orientavam as suas acções: estender à Inglaterra a

influência da Igreja Católica; e melhorar as condições de vida das classes pobres: «foi um S. Paulo e um Karl Marx. E estas duas grandes obras de igreja e de revolução confundiam-se no seu espírito, que era simultâneamente ultramontano e democrático» (NC, 177). Em suma: «a contradição personificada», como disse uma vez Marx a respeito de Proudhon (MARX 1985, 224).

O mesmo carácter contraditório ressalta no Antero de *Um Génio que era um Santo*. Examinemos mais de perto esta personagem. Eça conta a vida do seu mestre através dos momentos em que estiveram juntos. Já em Coimbra, «no meio destas qualidades esplêndidas que lhe garantiam uma vida forte, e superiormente feliz, existia um fermento de dor» (NC, 263). Antero começa a manifestar passividade e um pessimismo que encontra as suas raízes no *Eclesiastes*: «para quê, meus amigos? Tudo é fumo e em fumo se espalha!» (NC, 266). Ensina então que o Amor e o Bem não se podem realizar nesta vida contingente e escrava, mas somente na outra, na vida absoluta, onde o espírito consegue a perfeição.

Todavia, Antero continua a ser «um viçoso camarada, cheio de exuberância e fantasia, apaixonado e luminoso, nobre amigo dos homens [...] esperando que da revolução e da filosofia altos bens viessem à terra» (NC, 266). Saído de Coimbra, entrega-se a uma vida «de movimento e de força» (NC, 267). Viaja incansavelmente pela Europa Ocidental e pela América, enquanto relê o *D. Quixote*, «talvez por sentir que nessa grande história da Ilusão está lendo a sua história» (NC, 267). Fica fascinado por uma silenciosa cidade puritana da Nova Escócia e volta, enfim, a Lisboa, impondo ordem no Cenáculo e espalhando o Verbo proudhoniano. Com fervor apostólico, Antero traz o socialismo aos gentios e daqui nascem as Conferências do Casino: «aurora de um mundo novo, mundo puro e novo que depois, ó dor, creio que envelheceu e apodreceu» (NC, 269).

De facto, o Cenáculo está prestes a dissolver-se, porque «apareceu a Vida, enrugada, de dedo ameaçador, a avisar que ela não era musa ou ninfa que se trate com ligeireza, indiferença, e cantando. [...] Não mais cavalgadas sobre o dorso da quimera, é tempo de irmos a concursos» (NC, 269). O processo de abrutecimento moral do «mundo puro e novo» do Casino, acompanhado por uma expressão de aflição um pouco suspeita («ó dor»), decorre da simples necessidade de pôr de lado as fantasias e o diletantismo juvenis, que de Coimbra se arrastaram a Lisboa, para encarar as responsabilidades da vida adulta, isto é, ir trabalhar. Mas nós sabemos que os Santos de Eça – e Antero não é uma excepção – dificilmente abandonam os sonhos da adolescência: «o elemento natural de Antero era a abstracção filosófica, e só dentro dela respirava e vivia plenamente» (NC, 269).

No entanto, Eça foi à Vida e só voltou dois ou três anos depois, encontrando o seu santo amigo em Lisboa, «estirado numa cama, no quarto mais remoto de uma casa remota, quase numa trapeira, para que não lhe chegassem os ruídos da cidade, morbidamente intoleráveis à sua supersensibilidade nervosa» (NC, 270). Esta primeira tentativa de evasão da cidade em direcção ao campo não parece surtir os efeitos desejados. Antero está envolvido num «pessimismo negro»:

A certeza de morrer levava Antero a indagar mais fundamente a razão de viver: - e, por mais que aprofundasse a existência, ela só lhe aparecia como tortura gratuita, confusa, inútil. Pedia ele então à inteligência a explicação da existência. E a sua inteligência, como ele depois contava, toda penetrada do naturalismo, que era a atmosfera onde se desenvolvera, só lhe podia afirmar que a vida, na sua forma empírica, é a luta obscura de forças obscuras. E na sua forma filosófica e intelectual? Apenas a contemplação egoísta dessas lutas instintivas. Não há pois senão vácuo, confusão e inutilidade universais!» (NC, 270).

Antero pede ajuda ao intelecto para encontrar a razão da sua existência e regressa ao livro do *Eclesiastes*, desta vez, porém, interpretado numa chave materialista (por influencia do «naturalismo»), que não oferece o horizonte de uma

vida feliz depois da morte. Todavia, mesmo nestes momentos de crise, que se reflectem no seu aspecto físico, Antero não deixa de mostrar, em presença dos companheiros, a sua sociabilidade, a sua alegria e todos os cuidados para com o próximo.

Passados alguns anos, os dois amigos encontram-se novamente em Vila do Conde, onde ocorrera a «ressurreição moral» (NC, 273) de Antero. O que lhe acontecera? Antero chegara a escutar «aquela voz da Consciência, que tanto tempo desconhecera» (NC, 273), mas que sempre enuncia o Bem:

Fora atendendo reverentemente essa doce voz; e conseguindo, por um desesperado esforço do pensamento, penetrar a sua significação; e refazendo, guiado por ela, a sua educação filosófica; e procurando depois a sua confirmação na história, nas doutrinas dos moralistas, nas confissões dos místicos, que ele chegara a descobrir, a compreender bem o fim último e verdadeiro de tudo, não só do homem moral, mas de toda a Natureza, mesmo na sua modalidade física. E essa descoberta é de inefável beleza e contentamento – pois que o fim de tudo é o Bem! O Universo tem por fim o supremo Bem – o Bem é o momento final e augusto de toda a evolução do Universo! (NC, 273-4).

Possui assim Antero a sua verdadeira filosofia. Reconstruímo-la na sua formação: Antero atende à voz da sua Consciência; através dum desesperado esforço do pensamento, penetra no significado dessa voz, percebe que o Bem é o fim supremo do Universo; refaz guiado por ela toda a sua educação filosófica, ou seja, não é a partir da análise filosófica que chega ao significado da existência (dessa maneira, confiando no empirismo naturalista, ele chegara ao desespero e ao *Eclesiastes*), mas é o significado da existência, na forma de voz interior, que indica a correcta educação filosófica e permite repensar a própria história intelectual como um percurso em direcção ao Bem; só depois, num movimento que vai do abstracto ao concreto, do universal ao particular, Antero encontra a confirmação da voz da consciência na história, *i.e.*, nas confissões dos místicos e nas doutrinas dos moralistas.

Ao pretender adequar o mundo à teoria e não a teoria ao mundo, a filosofia de Antero é um exemplo de crítica que começa pelo fim e aproxima-se à de um dos seus mestres, Pierre-Joseph Proudhon, assim descrita por Marx: «au lieu de dire avec tout le monde: quand le temps est beau, on voit beaucoup de monde se promener, M. Proudhon fait promener son monde pour pouvoir lui assurer du beau temps»<sup>3</sup> (MARX 1965, I, 34). Em *Misère de la Philosophie*, Marx desconstrói ponto por ponto o sistema económico elaborado por Proudhon nos dois volumes do seu *Système des contradictions économiques ou philosophie de la misère*. Nos termos de Marx, o filósofo francês antepõe um conjunto de ideias universais à análise atenta da economia e a sociedade revolucionária que prenuncia revela-se uma versão idealizada da sociedade existente, e o seu sistema económico a variante moralizada e embelezada da economia clássica.

Analogamente à concepção filosófica de Antero, também o Universo de Proudhon caminha em direcção a uma meta bem definida, a Igualdade. No sulco traçado pelo positivismo científico, o filósofo francês imagina a história como progresso constante e inelutável, material e espiritual, ao mesmo tempo, e fala de uma «marche du génie social» (PROUDHON 1982, I, 169). Para ele, não é correcto dizer que uma coisa acontece ou se produz, porque na civilidade e na economia social, assim como no universo, tudo existe e age desde sempre. De acordo com Marx, a Igualdade proudhoniana corresponde a «l'intention primitive, la tendance mystique, le but providentiel que le génie social a constamment devant les yeux» (MARX 1965, I, 87).

Não é bem claro por que razão o Universo proudhoniano se dirige precisamente no sentido da Igualdade e não de outros fins. Proudhon, de facto, resolve a questão

---

<sup>3</sup> Marx escreveu *Misère de la philosophie* em francês. O volume foi publicado em Paris e em Bruxelas, em 1847.

com uma tautologia: a humanidade varou muitas hipóteses em vista de uma hipótese superior, ou seja a Igualdade. «En d’autres mots: parce que l’égalité est l’idéal de M. Proudhon», responde Marx (MARX 1965, I, 87). A escolha da Igualdade como princípio último que rege o Universo é tão aleatória como a do Bem, sussurrado a Antero pela sua própria consciência.

Se o fim do Universo é o Bem ou a Igualdade, resta saber como se explica a existência da desigualdade. Proudhon pressupõe que todas as relações económicas foram inventadas para proveito da Igualdade, mas acabaram por se revirar contra ela. O progresso realiza-se na história, mas os homens, os indivíduos, não sabem o que fazem, enganam-se. Uma vez mais, é o misticismo do génio social a oferecer uma saída, ainda que forçosa, da contradição. Mas, como diz Marx na célebre carta a Annenkov de 1846<sup>4</sup>, «il y a seulement contradiction entre ses idées fixes et le mouvement réel» (MARX, 1965, I, 1444). Do ponto de vista marxiano, o problema da Teodiceia surge porque a filosofia de Proudhon reside no domínio da metafísica:

[Proudhon] ne sent pas le besoin de vous parler des XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> siècles, car son histoire se passe dans le milieu nébuleux de l’imagination et s’élève hautement au-dessus des temps et des lieux. En un mot, c’est vieillerie hégélienne, ce n’est pas une histoire; ce n’est pas une histoire profane – histoire des hommes –, c’est une histoire sacrée – histoire des idées (MARX 1965, I, 1439).

Ao colocar-se fora da história e da geografia humanas, mais precisamente, no reino «nebuloso» da fantasia, o proudhonismo revela-se um *Ersatz* do *ópio dos povos* e, ao mesmo tempo, daquela filosofia *às avessas* que é, para Marx, o hegelianismo.

Também no percurso de Antero (a personagem de Eça), o caminho para o Bem tem alguns obstáculos. Em Portugal, por exemplo, a incompetência e o vício da pequena casta política impedem que o povo reconstrua a ordem social, sob a direcção

---

<sup>4</sup> Como no caso de *Misère de la philosophie*, também a carta foi redigida em francês.

da Virtude e da Capacidade. Quando o amigo Oliveira Martins entra definitivamente na política, o solitário Antero de Vila do Conde volta a interessar-se pela pátria. E o seu espírito pacificado, que contemplava metafisicamente a marcha do Universo em direcção ao Bem, perde a paz e a felicidade, observando o Portugal contemporâneo. Mas é a sua predisposição para a metafísica que exacerba a sua angústia: «é certo que a sua supersensibilidade de artista, de metafísico e de solitário exageravam essa miséria e essa torpeza» (NC, 279). Quando, passeando por Lisboa, vê nos homens «o signo fatídico da aniquilação iminente» está a exagerar, sofrendo de visões semelhantes às de S. Pacómio, que «descendo da alta Tebaida a Alexandria, soltava gritos pelas ruas, porque, sob as túnicas moles e bordadas daqueles alexandrinos votados à sensualidade e à falsa dialéctica, ele via claramente o pé de bode que revela os demónios» (NC, 279).

Antero exagera porque mede a realidade com o metro do ideal e vê no mundo uma versão contrafeita dos seus valores. Quando se entrega ao raciocínio e à análise, sem a lupa da metafísica, perde a imagem idílica de Portugal, descrê no seu país, e saboreia a angústia. «Angústia bem contraditória num grande intelectual, que sentia o mundo, através de todas as aparências perversas, marchar sublimemente para o Bem» (NC, 279). Mas a contradição, mais uma vez, não está no mundo, mas na cabeça do próprio Santo.

Antero precisa da metafísica, do misticismo, das ideias, para não desesperar. A sua vida de eremita é perturbada pela acção, e quando age, falha. Assim acontece com o seu «derradeiro fantasma», a Liga Patriótica do Norte: «Antero acreditou então, e com deslumbrado ardor, em coisas inacreditáveis» (NC, 280). É o paradigma do *D. Quixote*, leitura que o acompanhara nas suas viagens, a reaparecer ligado ao empenho político. Antero torna-se, então, um «símbolo» para os jovens, mas «a Liga, que ainda

mal nascera, já findava decomposta» (NC, 281). Assim, Antero recolhe a Santo Ovídio, sobe novamente ao mundo das ideias e volta a encontrar a paz:

Foi talvez mesmo um motivo para subir de novo àquelas alturas do pensamento, donde as coisas se avistam na sua essência e verdade intrínsecas, sem que importem os acidentes, as modalidades e as imperfeições transitórias. O seu país, é certo, apodrece... Que importa – se o universo todo, onde ele é apenas uma mancha esverdeada, se move divinamente para o Bem, para a Verdade, e para a Beleza? (NC, 281-2).

Resolve-se a teodiceia *à la* Leibniz: no mundo de Antero, o melhor dos mundos possíveis, temos de resignar-nos à miséria de Portugal.

Antero torna-se perfeito, cultiva as virtudes da sua alma como um maravilhoso jardim de onde se varreram todas as folhas. A «lei moral» que preside à filosofia de Antero consiste em livrar-se do Mal e ficar com o Bem, abandonar todas as limitações que prendem o espírito e impedem a sua união com «o seu tipo de perfeição que usualmente se chama ‘Deus’» (NC, 274).

Na descrição de Marx, também a economia de Proudhon é, no fundo, uma questão moral:

Pour lui, M. Proudhon, toute catégorie économique a deux côtés, l’un bon, l’autre mauvais. Il envisage les catégories comme le petit bourgeois envisage les grands hommes de l’histoire: Napoléon est un grand homme; il a fait beaucoup de bien, il a fait aussi beaucoup de mal. [...] Problème à résoudre: Conserver le bon côté en éliminant le mauvais (MARX, 1965, I, 80).

Marx aponta para a incapacidade de Proudhon de individuar os nexos profundos que subjazem ao sistema económico. Proudhon tenciona preservar todas as inovações que a propriedade privada trouxe em termos de produção, mas opõe-se à propriedade; pretende manter todas as vantagens da divisão do trabalho e da modernização da agricultura, mas rejeita a renda e a industrialização dos solos.



Jaime Cortesão, que acredita nas influências benéficas da paternidade, recorre a S. Francisco de Assis e ao socialismo-cristão para explicar a metamorfose do último Eça, pai cuidadoso<sup>5</sup>. Cortesão tem o mérito de articular a figura do santo-revolucionário, embora apenas no que diz respeito a S. Cristóvão. Todavia, para explicar o empenho social do santo, não era preciso incomodar S. Francisco, pois bastava Proudhon<sup>6</sup>, cuja obra prima, *Qu'est-ce que la propriété?*, apresenta ao longo das suas páginas um subtexto messiânico. Enquanto «l'humanité se mourait dans le sang et la luxure», Cristo, primeiro revolucionário da história, anunciava que a sociedade tinha inevitavelmente de mudar, que filósofos, advogados e padres eram víboras e mentirosos, que os usurários eram ladrões e que os patrões eram iguais aos escravos (PROUDHON 1982, IV, 145). De nada serviu a execução pública: a mensagem de Cristo expandiu-se por todo o mundo através de milhares de prosélitos. Assim, para Proudhon, a sociedade foi salva e a escravidão abolida: «l'idée du juste acquit dans cette révolution une étendue que jusqu'alors on n'avait pas soupçonnée, et sur laquelle les esprits ne sont jamais revenus. La justice n'avait existé que pour les maîtres; elle commença dès lors à exister pour les serviteurs» (PROUDHON 1982, IV, 145-6). De acordo com Proudhon, todavia, a verdade que o Cristianismo trouxe exauriu-se depois da idade dos apóstolos, por causa da teologia, demasiado interessada no lado teórico da boa nova e pouco no prático, e pela Igreja<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> «O casamento não deu, como iremos ver, a Eça as facilidades e o conformismo dum proprietário mais ou menos *parvenu*. Trouxe-lhe, sim, com os cuidados do lar e da paternidade, a compreensão de novos deveres e um sentido novo da vida e dos fins humanos. Em Eça, pai de família, o homem transformou-se profundamente e com ele a compreensão política» (CORTESÃO 1970, 15).

<sup>6</sup> Na esteira das suas ideias sobre Cesário Verde, Helder Macedo identifica em Proudhon o *leitmotiv* ideológico de toda a carreira literária de Eça. Obras como *A Cidade e as Serras* ou *S. Cristóvão* dariam forma a «alegoria proudhonista sobre os malefícios alienadores da propriedade contra as virtudes regeneradoras da posse» (MACEDO 2007, 71).

<sup>7</sup> Já no prefácio Proudhon tinha escrito: «pour restaurer la religion, messieurs, il faut condamner l'Eglise» (PROUDHON 1982, IV, 122).

Proudhon acaba por instaurar um paralelo entre Cristo, «Palavra de Deus», e ele mesmo:

Défenseur de l'égalité, je parlerai sans haine et sans colère, avec l'indépendance qui sied au philosophe, avec la calme et la fermeté de l'homme libre. Puissé-je, dans cette lutte solennelle, porter dans tous les cœurs la lumière dont je suis pénétré, et montrer, par le succès de mon discours, que si l'égalité n'a pu vaincre par l'épée, c'est qu'elle devait vaincre par la parole ! (PROUDHON 1982, IV, 155).

O filósofo francês, convencido de que «les éléments du droit sont les mêmes que ceux de l'algèbre» e «toute la jurisprudence est dans les règles de l'arithmétique», sente-se livre de assumir o tom profético de quem sabe ter chegado à Verdade. Esta visão pseudo-científica, que valeu a Proudhon o título de sociólogo por várias décadas do século XIX, é consubstancial à sua metafísica feita de ideias fixas, que lhe impede de descer a compromissos. No final de *Qu'est-ce que la propriété?*, o filósofo afirma:

J'ai accompli l'œuvre que je m'étais proposée; la propriété est vaincue; elle ne se relèvera jamais. Partout où sera lu et communiqué ce discours, là sera déposé un germe de mort pour la propriété: là, tôt ou tard, disparaîtront le privilège et la servitude; au despotisme de la volonté succédera le règne de la raison» (PROUDHON 1982, IV, 345).

A revolução começa, portanto, com uma mudança de discurso. Para abolir a propriedade é necessário espalhar o verbo proudhoniano (o que faz Antero em Lisboa). Traduzido em termos científicos, se a sociedade humana é baseada na propriedade, que, por sua vez, decorre de fórmulas matemáticas erradas, para mudá-la, devem-se substituir as formulas velhas pelas novas. Por isso, depois de nos entregar, como Moisés descendo do Sinai, os dez mandamentos da sociedade justa, Proudhon acaba o seu livro com longas invocações ao «Dieu de liberté! Dieu d'égalité!», para que distribua as novas descobertas científicas (as de Proudhon) aos

povos da terra, enquanto ele diz ficar satisfeito com uma coroa de louros e a glória eterna (PROUDHON 1982, IV, 347).

Na tentativa de explicar S. Cristovão através do Franciscanismo progressista, Cortesão aproxima os santos queirosianos das lendas populares portuguesas, em particular do «Santo Antoninho», usualmente representado com o Menino Jesus ao colo ou entretido a falar com os peixes: «Eça de Queiroz, repetimos, fez com o *S. Cristóvão* o mesmo que o povo português com Santo António. A diferença está em que Eça, obedecendo conscientemente ao mesmo processo, viu na santidade franciscana a sublimação do socialismo e transformou uma tradição nacional em visão cosmopolita do futuro» (CORTESÃO 1970, 108). Contudo, não me parece supérfluo notar que, nas lendas de Eça, Onofre, aos setenta anos, não é amado pelos seus irmãos em Cristo e o bom Cristóvão acaba apedrejado e insultado à beira de um rio. As boas intenções dos santos são quase sempre mal-entendidas pelas outras pessoas, que resistem a interiorizar a moral cristã. Embora Cristóvão seja representado, antes de morrer, na acção de carregar às costas o menino Jesus, a versão queirosiana da lenda parece sugerir uma etimologia burlesca do seu nome: mais do que um «portador de Cristo», o santo é um «Cristo» «vão».

Segundo as palavras de Cortesão, o episódio do sonho de Cristóvão depois do massacre dos Jacques representa a «visão profética do autor» (CORTESÃO 1970, 191). O crítico não considera, porém, a natureza onírica de tal visão, que confirma a ligação entre a santidade e uma determinada maneira de conceber a política como imperativo moral esperançoso e obstinado, justificado pela certeza do fim vitorioso. Também para Cristóvão a revolução é uma voz interior e o seu neokantismo *fin de siècle* combina-se perfeitamente com o modelo revolucionário proudhoniano. A vitória dos Jacques ocorre nos braços de Morfeu.

Por isso o parentesco mais forte dos santos de Eça é com o Sto. António que Gustav Mahler musicou no ciclo de *lieder* intitulado *A Trompa Mágica do Rapaz* [*Des Knaben Wunderhorn*]. Mahler, como já Schumann, Mendelssohn e Brahms, encontrou a matéria-prima textual das suas canções na homónima colecção de poesia popular de Achim von Arnim e Clemens Brentano, saída em 1805 e, numa versão mais extensa, em 1808. A mistura de registos destes poemas populares, sapientemente depurados e aconchegados para revigorar o *animus pugnandi* dos jovens alemães, ao tempo das invasões napoleónicas, parece ter particularmente interessado a Mahler, que com a sua música exacerba a componente irónica dos poemas.

Em *António de Pádua pregando aos peixes* [*Des Antonius von Padua Fishpredigt*], o santo, depois de ter encontrado a igreja vazia, decide ir pregar aos peixes que interrompem todas as suas actividades mais ou menos lícitas, para escutar o sermão. Todavia, terminada a prédica, os peixes voltam à vida deles, sem dar consequência prática às palavras (não presentes no texto) do santo: «Acabada a prédica, cada qual se retira! / Os lúcios permanecem ladrões, as enguias a muito amar, / O sermão agradou, mas ficam todos como antes!» (MAHLER 2006, 10). O prazer dos peixes é exclusivamente estético, um aspecto que Mahler não deixa de acentuar. Segundo Paul Hamburger, a orquestra reproduz habilmente, através de um fluxo contínuo de semicolcheias, o brilho do sol nas cabeças dos peixes<sup>8</sup>. No momento em que o barítono canta acerca da felicidade que os animais experimentam ao ouvir o santo, «a smooth and smarmy change to the tonic major, with the help of triangle and

---

<sup>8</sup> Para Hamburger, o mesmo se pode dizer do Scherzo, *Num movimento tranquilo e fluente* [*In ruhig fließender Bewegung*], da Segunda Sinfonia, versão extensa e só instrumental do *lied* (cf. HAMBURGER 2002, 77); facto sublinhado também por Gesualdo Nicastro: «um fluir ininterrupto de sextinas de semicolcheias dos clarinetes e, depois, dos oboés marca, no princípio do andamento, o atarefado emergir e imergir dos peixes em torno do santo. E mesmo ao clarinete, Mahler confere deslizares de *humour* satânico» (NICASTRO 1998, 45). Nesta tese, a excepção das referidas na bibliografia, as demais traduções são minhas.

whip, highlights the fact that the pleasure the throng derives from the sermon is merely aesthetic» (HAMBURGER 2002, 77-9). De facto, os únicos versos que autorizariam a pensar que a prédica do santo representa mais do que entretenimento, «Peixes grandes, peixes pequenos, raros ou vulgares, / Erguem as cabeças como seres pensantes! / Ansiosos por deus escutam o sermão!» (MAHLER 2006, 10), são logo suprimidos pela súbita fuga dos peixes no verso seguinte, quando o sermão termina: «Acabada a prédica cada qual se retira!». «Como seres pensantes» é uma simples metáfora do gesto de erguer a cabeça; e o anseio por Deus é o de quem está a ouvir uma linda história e aguarda o seu desenlace.

Como este Sto. António que prega em vão, os santos de Eça são inconsequentes entre os homens. Pelo contrário, tendem a perder-se no mundo da imaginação. Os olhos de Onofre criam fantasmas, vêem criaturas monstruosas, corpos nus de mulher. A mesma coisa acontece ao grupo de Coimbra capitaneado por Antero: «Castilho, armado da sua férula, e tendo a pretensão de dar com ela palmatoadas nas almas, aparecia aos nossos olhos, criadores de fantasmas, como um verdadeiro monstro» (NC, 260). Ao transmutarem, nas suas mentes, o professor numa criatura medonha (um Ciclope, provavelmente), os jovens revolucionários coimbrãos parecem ser dominados por uma forma peculiar de idealismo, que consiste na contínua actualização do *D. Quixote* e da tendência doentia para confundir moinhos de vento com gigantes. Os olhos de Antero, leitor de Cervantes, continuam sujeitos a esta doença até o fim: «Antero, ainda nos últimos anos, se lamentava por ter conservado este vício imaginativo de criar fantasmas, por nós gerados para gastar sobre eles a abundância do nosso entusiasmo, ou sobre eles cevar santas indignações» (NC, 256-7).

No livro *The romantic exiles*, E. H. Carr conta a história de um grupo de revolucionários russos, entre os quais Alexander Herzen, Nicholas Ogarev e Michail Bakunin, que percorrem a Europa planeando conjuras e insurreições, embora o seu impulso heróico se extinga com a revolução de 1848. Carr sublinha a formação romântica deles: como todos os grupos de progressistas dos anos 30 e 40 do século XIX, «[they] founded the new code of morals, like Rousseau, on the apotheosis of the feelings, or like George Sand, on the religion of love. It did not occur to the deniers of the divine right of kings to deny divinity; they merely substituted for the divine right of kings the divine right of the people» (CARR 2007, 25). Análoga ao proudhonismo, a filosofia dos russos baseia-se num princípio moral transcendente e a revolução que imaginam decorre da substituição de uma ideia por outra. Uma vez mais, o abstracto precede o concreto; a teoria substitui a análise. A vida destes homens resume-se ao adágio: «Romanticism for the heart and Idealism for the head» (CARR 2007, 25).

O Antero descrito por Eça não só partilha com os russos uma «stubborn lifelong refusal to compromise with reality» (CARR 2007, 320), mas também, num certo sentido, a condição de exilado: «no seu país, Antero era como um exilado de um Céu distante; era quase como um exilado no seu século» (NC, 277). Antero interioriza o exílio; pensa-se fora do seu país. Isto tem muito a ver com aquele provincianismo que Fernando Pessoa notoriamente atribuiu a Eça, mas que, se calhar, é já aqui sugerido em relação a Antero: «considerando o estado mental da sociedade portuguesa, ele reconhecia quanto a sua doutrina e as suas conclusões pareciam incompreensíveis, estranhas, fantasmagóricas» (NC, 277). Antero, portanto, atribui ao atraso cultural do seu país a incompreensão com que as suas teorias são recebidas, o que implica a rejeição do debate crítico em torno de obras literárias, se não mesmo a negação da crítica como interpretação de textos. Ao pensar-se historicamente adiantado em

relação ao meio em que vive, Antero está a reclamar para si próprio o título de génio. Mas é uma genialidade suspeita, porque apriorística, não comprovada pela história. Como veremos, é a mesma atitude que numerosos protagonistas dos romances de Eça assumem, para justificar o próprio falhanço. Para não falar de Proudhon que, numa carta de 1857 a Villiaumé, se designa, com a habitual dose de vitimização, «l'excommunié de l'époque» (PROUDHON 1971, VII, 265).

Eça parece aceitar a explicação de Antero para o seu exílio e afirma que o santo amigo já interpretara, nos últimos anos de vida, «as tendências gerais do espírito filosófico no fim do século XIX» (NC, 269). Mas o que acha Eça destas tendências? Em *Positivismo e Idealismo* (1893), escreve:

O estridente tumulto das cidades, a exageração da vida cerebral, a imensidade do esforço industrial, a brutalidade das democracias, hão-de necessariamente levar muitos homens, os mais sensíveis, os mais imaginativos, a procurar o refúgio do quietismo religioso – ou pelo menos a procurar no sonho um alívio à opressão da realidade. Mas esses mesmos não podem, nem destruir, nem sequer desertar o trabalho acumulado da civilização. Estão dentro dela, encarcerados nela – e o mais que podem é reagir, com o seu idealismo exacerbado, sobre o materialismo ambiente (NC, 195).

Jaime Cortesão interpreta este artigo como uma «profissão de fé idealista», que está na base da arte revolucionária culminante no *S. Cristóvão* (CORTESÃO 1970, 62). Todavia, uma leitura da passagem citada como manifesto para o retorno ao Romantismo de combate não me parece sustentável. O idealismo é reduzido à única função de lenitivo para as dores infligidas pela sociedade industrial: não tem efeitos directos sobre a realidade: não pode alterá-la, nem salvar quem o pratica. Pelo contrário, o idealismo torna-se «exacerbado», o que pode constituir uma agravante para a «exageração da vida cerebral» (voltaremos a analisar a questão no segundo capítulo). No mesmo artigo, Eça refere-se ao socialismo cristão e às várias doutrinas *fin de siècle* como «nevoeiro místico» (NC, 195), cujo único efeito é ajudar a fantasia

dos artistas. O romancista acaba por afirmar, portanto, a inconsequencialidade do idealismo e, ao mesmo tempo, da arte sobre a sociedade.

Eça cita este artigo no fim do obituário de Antero, quando conta o seu último encontro com o mestre. Os dois começam a falar de «materialidade dos tempos, e estridores das cidades, e exageração da vida cerebral, e aspereza das democracias» (NC, 286). Os amigos fantasiam então sobre a criação de uma ordem, a Ordem dos Mateiros, que reorganizasse o mundo «na forma de quietos e fecundos hortos» e renovasse a religião (NC, 286). Uma espécie de organização fourierista do trabalho agrícola.

A Anarquia de Proudhon é uma versão da Arcádia: apresenta-se como força progressiva, como o futuro, a realização da Igualdade, mas sempre com um olhar para trás. Proudhon tem uma nostalgia oculta por um mundo arcaico-rural totalmente idealizado, onde a família tem um papel central, onde a relação com a natureza é directa, e onde, por isso, os homens trabalham, produzem e trocam os produtos de forma elementar, sem a repugnante mediação do dinheiro. Como o definiu Aimé Berthod, é «un socialisme pour les paysans» (cf. BERTHOD 1910).

A Ordem dos Mateiros, versão ecológica do Cenáculo, torna explícita esta ligação entre natureza, idílio e revolução. A fantasia a que os dois amigos, Antero e Eça, se abandonam prefigura um regresso ao campo e à natureza, por oposição à cidade moderna. Todavia, Eça não faz nada para esconder a futilidade e o diletantismo que tal fantasia traz consigo. O idílio pastoral e as expansões lírico-simbólicas são sempre suprimidas e ridiculizadas, tal como acontece nos romances da chamada fase realista: pense-se na célebre viagem a Sintra em *Os Maias* ou no bovarismo extremo de Luiza em *O Primo Bazilio* (voltarei aprofundadamente a esta questão no segundo capítulo).



Os Mateiros não passam de uma brincadeira: «e eu próprio, tão delicado, reclamava já confortos, regalias estéticas, e uma poltrona no Deserto» (NC, 287). É a mesma atitude dos dois revolucionários queirosianos por antonomásia, Carlos da Maia e João da Ega, que em *Os Maias* querem fazer uma revista, mas perdem-se falando da cor do papel e dos móveis para a redacção. Entre eles e o Dâmaso Salcede do «chique a valer» há apenas diferença de grau e não de espécie. São exemplos de «ovelhas que se julgam a si mesmas e que são tomadas como lobos», como dizem Marx e Engels dos jovens hegelianos, referidos também como «Santos»: S. Bruno (Bauer), S. Max (Stirner)<sup>9</sup> (MARX-ENGELS 1974, I, 7).

Haveria muitos exemplos da natureza ovina de Carlos e Ega, mas basta referir o caso mais estrondoso, embora tradicionalmente despercebido pela crítica. No capítulo XVII de *Os Maias*, Ega, depois de várias hesitações, resolve revelar ao Vilaça a consanguinidade de Carlos e Maria Eduarda, na esperança de que o procurador dos Maias se encarregue de falar com Carlos. Ega pensa: «Não havia homem mais honesto, nem mais prático; e pela mesma mediocridade do seu espírito burguês, quem melhor para encarar aquela catástrofe, sem paixão e sem nervos? E esta ‘falta de nervos’ do Vilaça fixou-o definitivamente» (MA, 628).

António José Saraiva analisa a passagem para argumentar que o ponto de vista de Eça é o dos salões dos Maias. O raciocínio com que Ega toma a decisão de procurar o Vilaça reflectiria o ódio ao burguês que assemelha o Eça da boémia coimbrã ao Eça bem instalado no seu Ramalhete: «Eça olha para baixo – e vê a burguesia» (SARAIVA 1982, 124). Em oposição a esta burguesia alheia à arte e interessada só na pecúnia erguem-se os Maias e o seu grupo, invejados por Lisboa

---

<sup>9</sup> Note-se que, para Marx, o socialismo alemão consiste numa tradução de ideias francesas, as mesmas ideias que os jovens revolucionários coimbrãos recebiam através do caminho-de-ferro, assim como Eça refere em *Um Génio que era um Santo*.

inteira: «nada há de comum entre eles e esta sociedade. São como gigantes solitários a quem é impossível interessarem-se pelos problemas liliputianos dos outros homens» (SARAIVA 1982, 130). Saraiva aceita a justificação de Eça para o diletantismo e para a consequente esterilidade do grupo do Ramalhete, visto identificar-se com tais pessoa: «estes homens, pensa Eça, encontram-se reduzidos ao diletantismo pela própria condição do meio. Não podem ter finalidades sociais, mas apenas finalidades pessoais» (SARAIVA 1982, 132). Ega titubeia assim em ir falar com o procurador dos Maias porque, sendo membro desta aristocracia, tem «o escrúpulo destas criaturas em fazer entrar o Vilaça nos seus segredos» (SARAIVA 1982, 125).

Analisemos o episódio. Ega descobre pela boca do Guimarães que Carlos e Maria Eduarda são irmãos. Vai ao Ramalhete, onde é hóspede, e, como não encontra Carlos, provavelmente em companhia de Maria Eduarda na Rua de S. Francisco, vai ao seu quarto:

E agora aparecia-lhe mais urgente, inevitável, a necessidade de contar *tudo* a Carlos. Mas ao mesmo tempo sentia em si, a cada instante, menos ânimo para chegar, encarar Carlos, e destruir-lhe a felicidade e a vida com uma revelação de incesto. Não podia! Outro que lho dissesse! Ele lá estava depois para o consolar, tomar metade da sua dor, carinhoso e fiel. Mas o desgosto supremo da vida de Carlos não viria de palavras caídas da sua boca!... Outro que lho dissesse! Mas quem? (MA, 624-5)

Quem senão o fiel Vilaça? Assim Ega escreve numa folha de papel para ser acordado às sete e deixa o recado pendurado na chave do quarto do escudeiro. Aqui acaba o capítulo XVI, começando o XVII com um Ega que, em vez de se levantar, se deixa corromper pelo «tépido conchego dos cobertores» (MA, 626). Resolve ele, então, esquecer o Vilaça e falar directamente com o amigo: «de resto não poderia ele ajuntar em si bastante coragem, para contar tudo a Carlos, logo, nessa manhã, claramente, virilmente?» (MA, 626). Tenta ganhar coragem pensando que, no fundo, aquele caso de incesto não é o fim do mundo. Acontece porém que Carlos irrompe no

quarto e Ega, que evidentemente não juntou suficiente coragem, evita o assunto e esconde aterrorizado a caixa da Monforte que continha todas as provas. Quando Carlos sai, surge a passagem comentada por Saraiva. Só então Ega vai ao Vilaça.

Todo o episódio parece construído para mostrar a cobardia de Ega. Os discursos indirectos livres que transcrevi representam as várias tentativas de contornar os problemas, adiar as decisões, justificar-se pela falta de coragem. A escolha como mensageiro do prudente e tímido procurador dos Maias, o cobarde por antonomásia (pelo menos até este ponto) do romance, reduz ulteriormente a figura de Ega, que se revela mais vil do que Vilaça. Esta leitura é confirmada pelo episódio em que Carlos, depois da morte do avô, solicita a Ega que fale com Maria Eduarda e lhe peça que parta para Paris. O amigo reage com um murmúrio: «talvez para essas questões de dinheiro fosse melhor ir lá o Vilaça...» (MA, 678).

Revolucionário *in potentia*, mas ovelha *in acto*, Ega entra de pleno direito no Panteão dos ideólogos do século XIX. Em *A Ideologia Alemã* [*Die Deutsche Ideologie*], Marx e Engels escrevem: «Em tempos, houve quem pensasse que os homens se afogavam apenas por acreditarem na ideia de gravidade. Se tirassem esta ideia da cabeça, declarando por exemplo que não era mais do que uma representação religiosa, supersticiosa, ficariam imediatamente livres de qualquer perigo de afogamento» (MARX-ENGELS 1974, I, 8). O principal defeito dos ideólogos consiste em conceber a realidade como expressão das ideias e, portanto, acreditar que uma mudança material decorra de uma mudança de discurso. Já presente, como vimos, em Proudhon, esta tendência para acreditar que mudando os nomes das coisas, as coisas mudam, é bem acentuada também em Ega: «se o vício se perpetuava, é porque a sociedade, indulgente e romanesca, lhe dava nomes que o embelezavam, que o idealizavam» (MA, 383). Infelizmente (ou talvez não), às alterações linguísticas de

Eça, não correspondem outras tantas variações na sociedade portuguesa, e esta personagem, juntamente com o amigo Carlos e todo o grupo do Ramalhete, caberá para sempre na desonrada categoria dos falhados.

Nas obras queirosianas, santos, santos revolucionários e também revolucionários profanos fazem parte da mesma família e não passam de excêntricos, *gentlemen* com boas intenções, ingênuos e inclinados à *rêverie*, a sonhar de olhos abertos e a criar monstros. Antero torna-se o paradigma destas personagens inconclusivas e idealistas, e sai do *In Memoriam* muito redimensionado.

Perto do fim do obituário, Eça escreve: «tacanhos beatos, de relicário e opa, amavam aquele livre filósofo: e mundanos, de estouvada mundanidade, viviam no entusiasmo daquele asceta» (NC, 283). Se calhar é uma maneira de sugerir que Antero não é nem uma coisa nem outra, nem filósofo nem asceta. Exactamente como Proudhon, a quem, no início de *Misère de la philosophie*, Marx ironicamente nega a dupla qualidade de bom filósofo alemão e bom economista francês: «M. Proudhon a le malheur d'être singulièrement méconnu en Europe. En France, il a le droit d'être mauvais économiste, parce qu'il passe pour être bon philosophe allemand. En Allemagne, il a le droit d'être mauvais philosophe, parce qu'il passe pour être économiste français des plus forts» (MARX 1965, I, 7).

Antero aproxima-se de Proudhon (que ele espalhara entre os amigos sediciosos do Cenáculo), mas do Proudhon descrito por Marx. Bem mascarado de hagiógrafo, Eça acaba por desmistificar quem santifica<sup>10</sup>. Ao mesmo tempo, acentuando

---

<sup>10</sup> Isabel Pires de Lima nota justamente como «o tom de exagero panegírico» confere ao texto «uma dimensão ambigualmente irónica» (LIMA 1992, 217). Segundo a autora, Eça endereça um verdadeiro *j'accuse* ao percurso filosófico e artístico de Antero todo votado à renúncia e à desilusão. Todavia, Pires de Lima, mostrando uma certa afiliação às ideias de Jaime Cortesão, opõe a santidade anteriana à das *Lendas de Santos*, uma santidade, esta última, «bebida no franciscanismo e num cristianismo evangélico e militante, cheio de dedicação pela humanidade» (LIMA 1992, 219).

reiteradamente os fracassos políticos e o idealismo exacerbado (actualização do quixote) do mestre do grupo de '70, parece apontar para os defeitos de uma inteira geração<sup>11</sup>.

---

Também Carlos Reis parece reparar nos problemas que apresenta uma leitura do *In Memoriam* como homenagem incondicional de Eça ao amigo defunto. Reis lembra-nos que estamos diante de «um texto cuja escrita não pode ser dissociada de condicionamentos psicoculturais importantes» (*i.e.*, «uma amizade de trinta anos, consolidada em relações de solidariedade geracional»), mas que, ao mesmo tempo, Eça é «alguém em quem a propensão para a criação ficcional é praticamente congénita» (REIS 1999, 48). Disto decorre o carácter «claramente híbrido» de um texto onde a componente narrativa, e com ela a ironia, surge inelutavelmente (REIS 1999, 49).

<sup>11</sup> Helena Carvalho Buescu interpreta Antero à luz dos outros santos e reconhece nele o «símbolo não só da sua geração mas daquilo que ela poderia ter sido» (BUESCU 2002, 150). Todavia, para Buescu, que quer salvar a leitura franciscana de Cortesão, as contradições do Antero do *In Memoriam* são anotadas por Eça «para dar conta de uma oscilação que funda a própria humanidade» do amigo, já que tais contradições decorrem da impossibilidade de «haver santos neste mundo» (BUESCU 2002, 156 e 151).

## Capítulo 2: Turismo Rural

Ainsi, on peut dire que la rente est devenue la force motrice qui a lancé l'idylle dans le mouvement de l'histoire.

(Karl Marx, *Misère de la Philosophie*)

Bem-aventurados os tempos que podem ler no céu estrelado o mapa dos caminhos que lhes estão abertos e que têm de seguir!

(Georg Lukács, *Teoria do Romance*)

A *Quarta Sinfonia* (1901) de Mahler acaba com um *Lied* de 1892 do ciclo de *Wunderhorn*, intitulado *A vida celeste* [*Das himmlische Leben*]. A voz do soprano descreve o Paraíso como um País da Cocanha onde santos, anjos e bem-aventurados conduzem uma vida despreocupada e alegre. O texto, originariamente incluído na colecção de Arnim e Brentano com o título *Muitos violinos estão pendurados no céu* [*Der Himmel hängt voll Geigen*], foi apenas ligeiramente modificado por Mahler. Começa assim:

Saboreamos os prazeres celestes,  
por isso evitamos todas  
as coisas terrenas.  
No céu não se escuta  
nenhum rumor do mundo!  
Todos vivem em serena paz! (MAHLER s/d)

Todo o poema consiste *prima facie* numa exemplificação deste *incipit*. A vida celeste define-se por oposição à terrena, da qual se evitam «todas as coisas». No céu canta-se, dança-se e, sobretudo, come-se. De facto, a organização social dos bem-aventurados assume os traços de uma barulhenta patuscada entre amigos onde é servido todo o tipo de iguarias. S. João e S. Lucas ocupam-se da carne, S. Pedro, *ça va sans dire*, do peixe e os anjos, do pão, enquanto o vinho escorre gratuitamente das caves celestes. O reino do Céu tudo oferece, desde as mais suculentas corças e lebres, até às mais finas ervas aromáticas e aos mais delicados legumes, e todos estes acepipes são servidos sob a supervisão duma cozinheira de excepção, Sta. Marta. A música que a alegre companhia escuta não tem par no mundo terrestre. Sta. Úrsula observa divertida um conjunto de onze mil virgens a dançar, enquanto Sta. Cecília e o seu *ensemble* tocam música de câmara da melhor qualidade.

Este lugar celestial é, porém, um tanto suspeito. O *incipit*, em vez de ser sustentado pelas sucessivas descrições, parece ser contradito por elas e o Paraíso aproxima-se demasiado do significado etimológico de «jardim». A vida celestial descrita não é nem mais nem menos do que a sublimação da vida no campo. Um campo produtivo e auto-organizado, onde natureza e homem agem em conjunto.

Antagonizando «o rumor do mundo», a «serena paz» da primeira estrofe lembra o silêncio e o sossego rústicos, usualmente em oposição ao barulho e à confusão da cidade. O «jardim celeste» é o lugar onde vegetais, frutos, carne e peixe são bons e genuínos e chegam directamente do produtor ao consumidor (MAHLER s/d). O

convívio entre a comunidade celeste sugere a imagem de uma numerosa família agrícola, cujos membros trabalham, assim como um ambiente familiar e pré-moderno. As brochuras do turismo rural toscano recriariam este ambiente na perfeição, não fosse a presença dessa música celestial, que não é, porém, tão celestial, visto que, enquanto o soprano a declara incomparável à música mundana, os violinos e a flauta citam uma sonata de Schubert, como observa Paolo Petazzi<sup>12</sup>.

Mas ironicamente, além de não ser tão diferente do nosso campo, este mundo celeste assume por vezes um carácter ameaçador. Não é bem claro se S. Pedro, no fim da primeira estrofe, está simplesmente a cuidar da multidão dançante ou a vigiá-la. Com certeza, as actividades descritas em seguida não são sempre lúdicas. Os semideuses da Cristandade não se nutrem, como os olímpicos, de ambrósia, e os bifos não chegam às mãos de Sta. Marta sem antes ter passado pelo talhante S. Lucas, o qual é apresentado na acção de abater um boi. Ele mata o animal «sem muito pensar ou sentir», o que pode implicar uma certa rotina (MAHLER s/d). Mas o que mais inquieta é a imagem de S. João, que solta o cordeiro esperado por Herodes, o cordeirinho que a turba em festa leva à morte. Adorno escreve acerca destes versos: «o poema culmina numa absurda Cristologia que serve o Salvador como nutrimento às almas famintas e involuntariamente acusa o Cristianismo de ser uma religião sacrificial» (ADORNO 1992, 57). O cordeiro, símbolo de Cristo, acaba no talho.

---

<sup>12</sup> «A herança de Schubert, sempre reconhecível na aura da *Quarta*, manifesta-se aqui com uma lembrança bem identificável: confrontem-se as tercinas descendentes dos primeiros violinos e da flauta nos compassos 128-129 com o *Finale* da Sonata em ré maior op. 53 D. 850 de Schubert, nos compassos 30-31 (mas nesta página podem-se encontrar também outras afinidades com o material temático da *Quarta*)» (PETAZZI 1998, 98). Quirino Principe indica a influência de Beethoven na composição deste movimento: «Este último movimento da sinfonia começa com um motivo presente num *Lied* beethoveniano em ré maior, *À amada* [*An die Geliebte*], WoO 140» (PRINCIPE 1983, 665).



Podemos supor que Mahler escolheu musicar este poema em particular porque lhe oferecia a possibilidade de explorar os elementos contraditórios e irónicos já nele presentes. Segundo o relato de Natalie Bauer-Lechner, amiga do compositor:

«[Mahler] mostrou novamente entusiasmo pelo poema *Das himmlische Leben*: ‘encontra-se nele uma grande ironia aliada ao mais profundo misticismo! Tudo está de pernas para o ar, a causalidade não tem qualquer valor! É como se de repente olhássemos para o lado do mundo que habitualmente não vemos’ disse, olhando a lua cheia, que estava a surgir» (BAUER-LECHNER 2011, 228).

Petazzi demonstra à saciedade como Mahler concebeu o material temático dos outros movimentos a partir do *Lied* e como este constitui o verdadeiro «núcleo gerador» de toda a sinfonia que, no projecto inicial, deveria ter o título de *Humoreske* (PETAZZI, 1998, 84-85). O humor faz-se acompanhar de um regresso às dimensões mais comuns à tradição sinfónica, de uma considerável redução do efectivo orquestral de uma atitude compositiva classicista, depois das experiências da *Segunda* e da *Terceira Sinfonias*.

Numa das suas numerosas viagens, Carlos Fradique Mendes visita a Quinta de Refaldes, no Minho, e daqui escreve uma carta a Madame de Jouarre. Fradique conta a sua estadia nesses «milheirais do Norte», onde foi para apadrinhar o último filho dum caro amigo seu que «é, como Virgílio, poeta e lavrador, e canta piedosamente as origens heróicas de Portugal» (CFM, 193). Nesta quinta, que noutros tempos tinha sido um convento de frades, Fradique torna-se vítima «de toda esta rural serenidade» (CFM, 194), aliciado pela doçura dos campos e, como no caso do *Lied* de Mahler, pela «comezaina» que este Portugal rústico oferece (CFM, 198).

Todos os dias, à uma hora, serve-se um jantar «sério e pingue» (CFM, 198). A quinta fornece todos os produtos deste banquete que não tem par «em palácio algum, por essa Europa superfina» (CFM, 198). Neste Bengodi português, não há capoeiras

desabitadas, campos murchos, pastos desertos ou adegas vazias. Verdura, vinho, azeite, fruta e carne caem «das mãos do bom Deus sobre a mesa, sem passar pela mercancia e pela loja» (*CFM*, 197).

A esta metafísica do sistema de produção não escapa a organização do trabalho, «que em Portugal parece a mais segura das alegrias e a festa sempre incansável, porque é todo feito a cantar» (*CFM*, 197). Pegureiros e jornaleiros aliam as actividades no campo ao doce canto, assim voltando à vida arcádica. Isso é possível, para Fradique, graças a uma peculiar correspondência entre homem e Natureza:

E não há neste labor nem dureza, nem arranque. Todo ele é feito com a mansidão com que o pão amadurece ao sol. O arado mais acaricia do que rasga a gleba. O centeio cai por si, amorosamente, no seio atraente da foice. A água sabe onde o torrão tem sede, e corre para lá gralhando e refulgindo (*CFM*, 197).

Nesta representação da vida rural, o trabalho torna-se um processo natural, como o amadurecimento do trigo ao sol. A Natureza não é matéria bruta que oferece resistência, mas acompanha o homem. O arado sulca a terra sem grande esforço, com golpes que têm a consistência de carícias; a água conhece o caminho mais conveniente para irrigar os campos; o movimento convergente da Natureza e do homem é bem reproduzido pela atracção erótica do centeio para o seio da foice: à medida que a mão que segura a foice avança, o centeio vai ao seu encontro.

A mesma relação privilegiada e directa com a Natureza é praticada pelo santo revolucionário por excelência da obra de Eça: S. Cristóvão. Ainda criança, ele é comparado a «uma grossa e negra raiz» (*LS*, 28). De facto, a sua ligação com a terra e os seus elementos tem algo de mágico ou miraculoso. Quando a sua estatura monstruosa o impedia de descansar no berço, o pai arranjava-lhe uma cama na horta que consistia em musgo seco recoberto de um mantéu:

Mas Cristóvão rolava para fora do mantéu, procurando a terra quente e mole, onde se estendia, se dilatava com delícia, como num elemento preferido, sorrindo quieto, num sorriso mudo, que deixava transparecer o brilho de um dente. Começaram então a aparecer, voando, por sobre os legumes da horta, borboletas de cores prodigiosas, como o lenhador nunca vira. Uma roseira seca havia um ano, e que tinha apenas o tronco mirrado, rebentou em grandes rosas que perfumavam todo o ar. Os melros que ali acudiam, fazendo um canto incessante e festivo, emudeciam quando a enorme criança dormia, com os seus grossos punhos fechados. A mimosa, todas as árvores em redor, vieram estendendo as suas ramarias, como toldos de abrigo, para o lado onde se estendia o mantéu. E um dia a mãe, entreabrindo a porta do eido, avistou, espantada, um enorme veado, que por cima da sebe, com os altos paus entre a folhagem, contemplava Cristóvão, com a gravidade de um avô (LS, 28).

Enquanto «grossa e negra raiz», Cristóvão encontra na terra o seu «elemento favorito». «Quente e mole» como o útero materno, a terra aconchega o corpo da criança e acompanha o seu desenvolvimento físico, como o despontar do primeiro dente sugere. A presença de Cristóvão na horta altera o ecossistema de maneira proveitosa quer para ele quer para a própria Natureza: as borboletas enchem de cores o novo habitat; a regeneração da roseira seca tem o efeito de perfumar o ar; os melros param de cantar para não incomodar o sono de Cristóvão; e a mimosa e as outras árvores estendem as suas ramagens para lhe fornecer abrigo. Como na representação do trabalho nos campos portugueses feita por Fradique, o movimento de Cristóvão e da Natureza é simultâneo e convergente: Cristóvão rola para fora do mantéu e as árvores acolhem-no e protegem-no. É claro que o santo pertence mais à horta do que à cabana dos pais. Se, por um lado, é sugerida uma relação de parentesco entre Cristóvão e o veado, por outro, os pais permanecem numa posição subalterna: pai e mãe assistem como observadores passivos ao advento das borboletas e à presença do veado. A mãe, em particular, é constantemente sabotada nas suas funções maternas pela monstruosidade do filho que tem vergonha de mostrar às pessoas e que não consegue trazer ao colo nem alimentar adequadamente, visto que a Cristóvão bastam «poucos sorvos» para esvaziar um dos seios dela, «que a abundância de leite

sufocava» (*LS*, 27). A pobre mãe adoece depois de ter visto o filho apedrejado por três pajens do castelo e o seu corpo, ao contrário da monstruosa figura do filho que cresce dramaticamente, vai «desaparecendo, tão magro e transparente, que ela via a vermelhidão da lareira através das mãos abertas», até morrer (*LS*, 32).

O fracasso da integração da criança no núcleo familiar e na comunidade simetriza um processo de progressiva inclusão na Natureza:

Assim a floresta se lhe tornava familiar e íntima, e nela passava os dias, entre os retiros mais densos, enterrado entre as verduras, agachado contra uma rocha, de bruços sobre uma poça de água, sem se mover, vegetando na doçura infinita de agachar os seus longos cabelos emaranhados nas folhas, os ombros aquecidos pelo mesmo sol que batia as pedras, as rãs saltando sobre os seus pés como sobre troncos meio enterrados nas ervas húmidas. Só a fome o fazia recolher à cabana (*LS*, 41).

Mais uma vez, a floresta, com que Cristóvão mantém uma relação «familiar e íntima», se opõe à cabana dos pais, à qual ele regressa com relutância, impelido pela fome. O santo torna-se ele próprio um vegetal, sobre o qual as rãs não têm receio de saltar. Passa os seus dias imóvel nos pontos onde a vegetação se torna mais densa e perdura «enterrado entre as verduras», confirmando a sua semelhança com uma grossa raiz. A insistência no uso dos participípios passados despoja o sujeito gramatical de qualquer agência. Esta criatura imóvel é representada na acção que mais lhe condiz: a de «vegetar». A postura que vem a assumir, encolhido contra uma rocha com os cabelos a intricar-se com as folhas, faz parte de um processo natural. Todavia, a fome que o faz mexer contradiz a identificação total com a vegetação que o envolve, para a qual a contiguidade com uma poça de água e a luz solar constituem razões suficientes de nutrição.

Nem os animais são sempre agradáveis para com o santo gigante, como demonstra o triste final no qual, antes de carregar sobre as costas o menino Jesus, a sua rejeição por parte dos homens e a inconsequência da sua missão atingem o

apogeu. Cristóvão trabalha junto de um rio, ajudando as pessoas e os gados a atravessar as águas em troca de algumas moedas, mas recebendo, mais frequentemente, insultos e abusos vários. Os animais constituem o pior fardo: «o maior trabalho era com os animais. Havia rebanho que levava um dia a passar. Os ginetes de guerra, furiosos, mordiam-lhe os braços. E os galgos, latindo, queriam saltar para o rio, entre a indignação dos fidalgos, que atiravam pedras a Cristóvão» (LS, 149).

O relato deste hagiógrafo *fin de siècle* não é, em suma, sempre coerente e a presença de elementos contraditórios faz suspeitar que a união do santo com a Natureza seja mais metafórica do que propriamente física. Não há dúvida, porém, de que tal união tenha também a ver com a ingenuidade do *bon sauvage*.

Depois da morte do pai, Cristóvão retira-se para uma serra solitária e tem a ocasião de se fundir completamente com a Natureza: «pouco a pouco, naquela solidão, longe de toda a vida humana, ele quase perdeu a sua humanidade, e foi como um pedaço da montanha que o cercava» (LS, 47). Contudo, um dia Cristóvão é acordado pelo tilintar de guizos que anunciavam a presença de um grupo de homens. À noite, o santo protege os viandantes contra as feras da montanha e sente «um estranho, singular impulso» para voltar a estar entre os homens (LS, 48). Este «impulso» só pode ser «estranho» para quem não cresceu na companhia dos outros moços, mas na solidão da floresta.

Cristóvão, que aos quatro anos ainda não sabe falar, encarna a *naïveté*, para não dizer estupidez, dos santos de Eça, sobre a qual já me debrucei no primeiro capítulo. Quando volta do exílio serrano, o narrador não deixa grandes dúvidas: «obtusos de espírito, ele não reconhecia ninguém» (LS, 49). A sua educação de autodidacta ocorre na floresta e consiste em descobrir «dentro de toda esta Natureza, uma vida múltipla,

vasta, activa e maravilhosa» (LS, 41). Não se torna mais próximo do mundo animal ou vegetal por conversão e escolha, como no caso de Francisco de Assis, mas porque partilha com os animais a mesma instrução e capacidade de raciocínio. Nele, o bem e o mal são instintos primários.

Quem sustenta a tese do regresso ao Romantismo do *último* Eça costuma ver, nesta concepção da Natureza, o panteísmo e o antropomorfismo programáticos de alguns artigos das *Prosas Barbaras*. Em *Os Mortos*, por exemplo, Eça identifica à la Novalis a Natureza com a morte, o momento em que o corpo desaparece na terra e consegue a «transfiguração sagrada» (BA, 115). O processo é biológico e espiritual a um tempo e implica um afastamento da «forma humana, onde há o mal» (BA, 114). Ou seja, o problema dos homens (os vivos) é a alma e não o corpo, capaz de se integrar com a Natureza depois da morte. A presença do mal é directamente proporcional ao seu grau de consciência (ou inteligência) e, por isso, é desejável a metamorfose em plantas: «ó santa Natureza, toma os nossos corpos para fazer deles árvores cheias de sombra e ramos resplandecentes» (BA, 116).

Mas ao Eça de *Os Mortos* não basta conseguir a serenidade natural depois da morte: «e ao menos durante a vida convivamos com a Natureza» (BA, 116). O modo conjuntivo tem valor militante: afinal, os homens podem identificar-se com a «santa Natureza», antes de morrer, mas devem abandonar a religião falsa dos padres, para abraçar a verdadeira, a das plantas: «não é nas hóstias místicas que anda o corpo de Jesus – é nas flores das laranjeiras» (BA, 117). As florestas tornam-se lugares de culto:

Durante o dia há nas florestas uma santa celebração: as árvores estão graves como sacerdotes: as flores incensam: a luz do sol é a alva flamejante e serena que a floresta veste: e ela murmura um canto dolente e acre, acompanhado pelos pássaros religiosos, e de entre as ramagens eleva-se uma paz viva, fecunda e consoladora, como uma vaga hóstia: e, ao fim da missa, as árvores, balançando os ramos, parecem

lançar ao povo curvado das plantas, das ervas, e das relvas, a sua bênção soberba (BA, 116).

A transfiguração das florestas em catedrais implica o regresso do culto às origens: no fundo, na célebre passagem do *Génie du christianisme* sobre as igrejas góticas, Chateaubriand já tinha lembrado que «les forêts ont été les premiers temples de la Divinité, et les hommes ont pris dans les forêts la première idée de l'architecture» (CHATEAUBRIAND 1978, 801).

Mas se, por um lado, o *simile* cria continuidade e não, como queria Eça, disjunção entre religião natural e religião dos padres, por outro remete para outro autor francês, como atesta ainda mais claramente o parágrafo seguinte: «ora, quando nós passamos entre estas celebrações tristes, humildes, purificados, de entre a folhagem que se aninha inquieta no seio do vento, sai, para nós, toda a sorte de vozes, de saudações e de confidências» (BA, 116). A imagem da Natureza como templo, cujos elementos comunicam directamente com o homem, é a mesma de «Correspondances» (1857) de Baudelaire. «La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers» (BAUDELAIRE 1975, I, 11).

Mas o que estranhamente mais une os dois textos é a posição do homem no processo comunicativo e a tipologia deste processo. Em Eça, a possibilidade de comunicar com a Natureza é possível através da acção de «passar» por ela, mas o verbo é acompanhado por três predicativos do sujeito: «tristes, humildes, purificados». Isto é, não chega ao homem passar pela Natureza para comunicar com ela, mas deve passar de uma determinada maneira.

Em Baudelaire, a comunicação está aparentemente à mercê dos caprichos da Natureza: os pilares do templo natural soltam palavras, mas nem sempre («parfois») e não de maneira clara («confuses»). Todavia, é absolutamente plausível uma *lectio difficilior* do advérbio «parfois», que pode aludir tanto ao verbo «sortir», quanto ao adjectivo «confuses»: a natureza, às vezes, deixa sair palavras confusas, outras vezes mais claras. Esta segunda leitura responsabiliza o destinatário das mensagens, «l’homme», que cumpre a acção de «passar» e pode estar mais ou menos predisposto à comunicação, como no caso de Eça. Aliás, isto explica porque os olhares da floresta são «familiers» e não «parfois familiers». Finalmente, a floresta é composta de «symboles», o que sugere uma comunicação analógica, não mediada pela razão, entre homem e Natureza.

Pouco importa aqui que a Natureza de Baudelaire tenha mais a ver com cidades do que com bosques, como justamente defende Paul de Man<sup>13</sup> e como o próprio Baudelaire sugeria numa carta a Fernand Desnoyers escrita entre o final de 1853 e o princípio de 1854<sup>14</sup>. A relação do homem com a Natureza é do mesmo carácter imediato e directo do artigo de Eça, que, quando o escreveu, não excluiu, tinha o poema de Baudelaire em mente (pelo menos os primeiros quatro versos).

O mesmo já não pode ser dito a respeito da lenda de Cristóvão, que, como já vimos, anseia por uma identificação física com a natureza que nunca chega a ser plenamente eficaz. Além disso, quando morre, não se vai juntar à terra como queria o Eça das *Prosas Bárbaras*, mas ascende ao Céu: «a terra faltou-lhe debaixo dos pés»

---

<sup>13</sup> «‘Vivants piliers’ [...] certainly suggests the erect shape of human bodies [...]. The notion of nature as a wood and, consequently, of ‘piliers’ as anthropomorphic columns and trees, is suggested only by ‘des forêts de symboles’ in which, especially in combination with ‘symboles’, a natural and descriptive reading of ‘forêt’ is by no means compelling. Nor is nature, in Baudelaire, necessarily a sylvan world» (DE MAN 1984, 246).

<sup>14</sup> «Dans le fond des bois, enfermé sous ces voûtes semblables à celles des sacristies et des cathédrales, je pense à nos étonnantes villes, et la prodigieuse musique qui roule sur les sommets me semble la traduction des lamentations humaines» (BAUDELAIRE 1973, I, 248).



(LS, 154). A «vida múltipla, vasta, activa e maravilhosa» que ele descobre em criança «dentro de toda esta Natureza» é afinal a dos «insectos, mais numerosos que a gente da aldeia». Os santos de Eça confirmam-se, em suma, matéria de soco e não de coturno.

Cristóvão é parecido com o Sto. Antero do *In Memoriam* na capacidade de comunicar com as crianças, sendo ele próprio uma eterna criança. São os jovens namorados Alfredo e Etelvina que lêem o Evangelho a Cristóvão, o qual, por sua vez, protege aquele amor, na moldura romântica de um bosque. Trata-se de uma leitura sem exegese que o santo toma à letra, no momento em que decide empreender a sua missão na terra.

Também quando assistira às aulas do padre-mestre no mosteiro, Cristóvão percebera inicialmente a história, embora, preferindo as fábulas ao género épico, tivesse ficado aterrorizado pelo colérico Deus bíblico. O que complica a narração, tornando-a ininteligível para Cristóvão, é a prédica do padre que interpreta os textos e introduz os dogmas cristãos, tornando o conto num nevoeiro: «as prédicas do padre-mestre eram como névoas que flutuavam intangíveis, logo esvaídas apenas formadas» (LS, 54). A sua mente nunca consegue chegar a altos níveis de abstracção, antes fica agarrada à letra dos textos.

O convento de Cristóvão é, como o de Fradique, um lugar onde «habitam a paz, a abundância, o celeiro está cheio de trigo, a adega cheia de vinho, uma grande alegria e orgulho reinam nos corações» (LS, 63). Todavia, Cristóvão, como servidor dos clérigos, é submetido a «trabalho violento» que faz ranger os ossos (LS, 52). O *otium* de toda a comunidade monástica é suportado pela exploração do trabalho do gigante, o qual varre os pátios, trata do gado, carrega sacos de farinha e pedras, caia os muros,

puxa os carros, cava as hortas, esforçando-se todo o dia sem parar, faça sol ou faça chuva.

Mas no relato de Fradique, a sublimação do trabalho campestre e da vida agra traz consigo o estigma da *fantasticheria*. Os jornaleiros tornam-se poetas pastoris porque fazem parte de um processo mais generalizado de tradução bucólica da realidade.

Embora Fradique declare solenemente que «nenhum outro paraíso humano ou bíblico» oferece o repouso do de Refaldes (CFM, 198), esta afirmação parece ser em parte contradita pelo subtexto baptismal desta carta que começa: «minha querida madrinha» (CFM, 193); e acaba: «seu grato e mau afilhado» (CFM, 199). No início, é descrito o baptizado do afilhado de Fradique: «padre Teotónio inteiramente o lavou da fétida crosta de pecado original, que desde a bolinha dos calcanhares até à moleirinha o cobria todo, pobre senhor de três palmos que ainda não vivera da alma, e já perdera a alma» (CFM, 194). Por um lado, o hiato que divide a «fétida crosta» dos diminutivos «bolinha» e «moleirinha» e as exíguas dimensões do bebé permite escarnecer da natureza paradoxal do sacramento que limpa a alma perdida de quem «ainda não vivera da alma». No fim da carta, porém, Fradique parece acreditar no paradoxo do baptismo, porque sustenta que na Quinta de Refaldes sente «a penetrante bondade das coisas, e tão em harmonia com ela, que não há nesta alma, toda incrustada das lamas do mundo, pensamento que não pudesse contar a um santo» (CFM, 199). A «fétida crosta de pecado original» continua num homem educado (e parisiense) como Fradique sob a forma de «lamas do mundo». Disso decorre que a Quinta de Refaldes é mesmo como «um outro paraíso bíblico», mais precisamente como o Éden antes de Eva comer a maçã e constitui o primeiro passo daquele processo de purificação moral, mas também de entorpecimento intelectual, rumo ao

Paraíso Terrestre do Adão/macaco que o desajeitado narrador de *Adão e Eva no Paraíso* (1897), dividido entre Darwin e a Bíblia, tenta sugerir, embora com poucos resultados.

De facto, Fradique defende que as tardes no Minho «santificam», enquanto «o mundo recua para muito longe»; o mosteiro é «feito só da religiosidade natural», que está em comunicação directa com Deus sem precisar de orações (CFM, 199). No entanto, na descrição da quinta monástica, Fradique prefere os coloridos deuses clássicos, em detrimento dos severos santos cristãos. Naqueles campos acolhedores não se pode encontrar a solidão dos bosques «onde S. Bernardo se embrenhava» (CFM, 195) e a abundância deste mosteiro horrorizaria S. Francisco de Assis e S. Bruno que «fugiriam dele, escandalizados, como de um pecado vivo» (CFM, 196). A «serenidade risonha» que os trabalhadores conservam «na tarefa mais dura» deve-se a Ceres, deusa da agricultura, verdadeira padroeira das quintas de Portugal (CFM, 197). A estátua de uma santa decora uma fonte «como uma náiade» (CFM, 194) e toda a quinta é «como um ventre de ninfa antiga» (CFM, 195). A comezaina servida todos os dias à uma hora «faria exultar Júpiter, esse transcendente guloso» (CFM, 198). Acrescente-se a tudo isso que, no antigo convento, Fradique diz sentir-se como se estivesse na «ilha dos Lotofágios» e «tivesse comido em vez da couve-flor da horta a flor do Loto» (CFM, 194).

Na carta de Fradique encontramos a mesma confusão irónica entre Cristianismo e religiões pagãs da *Quarta Sinfonia* de Mahler. O predomínio da mitologia clássica sobre a cristã condiz com o *genius* pastoril de Fradique. A carta começa e acaba sob o signo de Virgílio. E se o amigo proprietário da quinta «canta piedosamente as origens heróicas de Portugal», sendo «como Virgílio», o Virgílio da *Eneida* claro, Fradique, cantando as «rústicas quintas de Portugal» (CFM, 197-8), faz as vezes de outro

Virgílio, o das *Bucólicas*, com as quais conclui o seu escrito: «*Deus nobis haec otia fecit in umbra Lusitaniae pulcherrimae...* Mau latim – grata verdade» (CFM, 199).

O «mau latim» é, até ao verbo «fecit», o latim que, na primeira égloga virgiliana, o sortudo pastor Títiro endereça ao seu colega expropriado Melibeu, prestes a abandonar os seus campos (e a sua flauta) para deixar espaço a um «impius miles»<sup>15</sup> ou a um «barbarus»<sup>16</sup> (VIRGÍLIO 1969, 3). Virgílio está provavelmente a aludir à redistribuição de terras entre os veteranos por volta do ano 40 a.C., que afectou muitos proprietários da zona de Cremona e Mântua.

Na égloga, a vida agreste representa a realização da felicidade não só do ponto de vista social, pois Melibeu passa de proprietário a êxul sem meta, mas também afectivo e artístico: Títiro, voltando ao campo, junta-se novamente à amada Amarílis e nos primeiros dois versos é apresentado à sombra de uma faia, a compor canções com a sua flauta: «Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi / silvestrem tenui Musam meditaris auena»<sup>17</sup> (VIRGÍLIO 1969, 1). O verbo «meditor» implica uma determinada tipologia de composição de versos bucólicos, que passa necessariamente por muita prática e estudo, e sublinha a aplicação na actividade poética. Não há poeta sem «lavrador» e ambos os ofícios são levados a sério.

É igualmente verdade, porém, que a felicidade de Títiro é estritamente ligada à sua estadia naquela «Urbem quam dicunt Romam»<sup>18</sup>, onde conheceu o deus que o alforriou da sua condição de escravo e que, ao mesmo tempo, lhe permitiu manter a posse dos seus campos (VIRGÍLIO 1969, 1). O discurso de Títiro é bastante claro: «Quid facerem? Neque seruitio me exire licebat / nec tam praesentis alibi cognoscere

---

<sup>15</sup> «Ímpio soldado» (PEREIRA 1986, 126).

<sup>16</sup> «Bárbaro» (PEREIRA 1986, 126).

<sup>17</sup> «Ó Títiro, à sombra de copada faia reclinado, / exercitas na branda flauta a Musa campestre» (PEREIRA 1986, 123).

<sup>18</sup> «A cidade a que chamam Roma» (PEREIRA 1986, 124).

diuos. / hic illum uidi iuuenem, Meliboe, quotannis / bis senos cui nostra dies altaria  
fumant. / hic mihi responsum primus dedit ille petendi: / ‘pascite ut ante boues, pueri;  
summittite tauros’»<sup>19</sup> (VIRGÍLIO 1969, 2). Não é possível encontrar divindades tão  
favoráveis como este jovem deus, habitualmente identificado com Octaviano, senão  
em Roma. A anáfora de «hic», que neste caso não é pronome demonstrativo, mas  
advérbio de lugar, tem a função de destacar que a sorte de Tíro passa por Roma:  
«ali» conhece o seu deus e «ali» recebe, com a liberdade, as terras.

O fecho bucólico da carta a Madame de Jouarre, em suma, está longe de  
resolver a dialéctica entre cidade e campo em favor do segundo termo e não esclarece  
as dúvidas sobre a identidade deste «Deus» tão generoso. Ao mesmo tempo, o idílio  
rural aparece como uma sorte de parêntese virgiliana, sendo introduzido pela primeira  
referência ao poeta latino e interrompido pela citação final, que corta *ex abrupto* a  
narração das noites de fado e dos suspiros lançados, para além dos montes, à Lua  
vermelha. A descrição da quinta ao fim do dia representa o apogeu do idílio e o  
fragmento das *Bucólicas* faz parecer Fradique mais pedante do que erudito.

Regressemos um instante ao *Finale* da *Quarta Sinfonia* de Mahler. As primeiras  
três estrofes têm uma estrutura muito parecida: a descrição da vida celeste culmina  
numa espécie de refrão, quando o ritmo das semicolcheias se desvanece num canto ao  
mesmo tempo sereno e melancólico, que representa o ponto mais alto e sério do idílio  
celeste e que coincide nas três estrofes, respectivamente, com os versos: «E no céu,  
São Pedro observa-nos!», «e os anjos cozem o pão» e «Santa Marta deve ser a  
cozinheira!» (MAHLER s/d).

---

<sup>19</sup> «Que fazer? Nem me era dado sair da escravidão, / nem conhecer alhures tão benévolos deuses. / Foi  
lá que eu vi o jovem, Melibeu, para quem todos os anos / os nossos altares fumegam por doze vezes»  
(PEREIRA 1986, 125).

No momento, porém, em que o soprano acaba estes versos, o som súbito e áspero dos guizos interrompe a atmosfera fantástica e introduz de maneira brusca a estrofe seguinte. À medida que nos desperta do sonho, este instrumento trivial, que tem a sua versão lúdica num brinquedo de crianças, condena o Paraíso mahleriano a não passar de uma fantasia infantil.

Às expansões idílicas do soprano corresponde o ruído monótono dos guizos, que têm também a função de introduzir o primeiro movimento e, logo, a sinfonia na íntegra, a qual fica como que entre parenteses ou, se se preferir, entre «aspas» (ADORNO 1992, 96). Nos termos de Adorno: «são realmente guizos de bobo, que, sem o dizer, dizem: nada do que estão agora a ouvir é verdade» (ADORNO 1992, 56). Mahler deixa-nos entender que «a vida celeste» decorre da imaginação de uma criança que abana os seus guizos, deseja comida saborosa e depende totalmente dos pais (os santos do *Lied*). Nada é real; e a *Quarta Sinfonia* fica circunscrita ao reino do «como se» (ADORNO 2010, 412).

Virgílio, na carta a Madame de Jouarre, cumpre esta função de «aspas». Tudo o que está no meio é fruto da imaginação de Fradique, que está a «fazer Arcádia»<sup>20</sup> (TAMEN 2001, 27). Como os guizos de Mahler, a citação conclusiva das *Bucólicas* interrompe a fantasia silvestre e mostra, ao mesmo tempo, a sua natureza estéril e ilusória.

O mecanismo é recorrente nas obras de Eça, quando as personagens entram em contacto com o campo. A viagem a Sintra do capítulo VIII de *Os Maias* é um dos episódios de turismo rural mais célebres. Carlos, em companhia do pianista Cruges, vai àquele lugar bucólico na esperança de conhecer Maria Eduarda graças à mediação de Dâmaso.

---

<sup>20</sup> Ao conceito de «fazer Arcádia», que Miguel Tamen aplica ao Zé Fernandes de *A Cidade e as Serras*, voltaremos mais detalhadamente no próximo capítulo.

Ainda a bordo do *break*, antes de chegar, Carlos pensa em Maria Eduarda e começa a sonhar de olhos abertos: «e era já delicioso o pensar nela assim por aquela estrada fora, penetrar, com essa doçura no coração, sob as belas árvores de Sintra...» (MA, 223). Degustando por antecipação o idílio amoroso, inscreve-o na moldura romântica daqueles lugares bucólicos, onde visualiza Maria Eduarda a passear «com o seu belo ar claro de Diana loira», divindade acostumada às selvas (MA, 223). A fantasia é, porém, bruscamente interrompida: «Aqueles olhos negros, que ele vira passar de longe como duas estrelas, pousariam mais devagar nos seus; e, muito simplesmente, à inglesa, ela estender-lhe-ia a mão... – Ora até que finalmente! – exclamou Cruges» (MA, 223). No ápex da fantasia, quando está prestes a tocar a mão de Maria Eduarda, Carlos é arrastado de repente para a realidade através da exclamação corriqueira do mestre de música, cansado da longa jornada. O elemento trivial suprime a fantasia, que continuaria, como indicam as reticências, sempre presentes nos momentos, como este, em que o sonho finda.

Quando, no Lawrence, Carlos descobre que, por não se querer afastar da filha por muito tempo, Maria Eduarda voltara para Lisboa, vai sentar-se no terraço do hotel: «a tarde descia, calma, radiosa, sem estremecer de folhagem, cheia de claridade dourada, numa larga serenidade que lhe penetrava a alma. Ele tê-la-ia pois encontrado, ali mesmo naquele terraço, vendo também cair a tarde» (MA, 245). O protagonista está envolvido pela calma tarde de Sintra que lhe «penetra a alma». Este sentimento de comunhão com a Natureza circunstante é viabilizado, como o «pois» da segunda proposição acentua, pelo facto de que naqueles lugares poderia ter encontrado Maria Eduarda. Assim, o idílio campestre identifica-se com o idílio amoroso, como na tradição melodramática. A descoberta que esta «brilhante deusa» é também uma «boa mamã» reforça a admiração de Carlos: «agora, já ela estava em

Lisboa; e imaginava-a nas rendas do seu *peignoir*, com o cabelo enrolado à pressa, grande e branca, erguendo ao ar o bebé nos seus esplendidos braços de Juno» (MA, 245). As qualidades maternas de Maria Eduarda alteram a sua figuração olímpica: já não tem o «belo ar claro de Diana loira», mas é como a «grande e branca» Juno. Carlos começa a pensar na felicidade de estar ao lado dela: «e, pouco a pouco, foi-lhe surgindo na alma um romance, radiante e absurdo» (MA, 245). Imagina-se com ela, a viver uma «divina existência, escondida num ninho de flores e de sol, longe, nalgum canto da Itália...» (MA, 245). Neste ponto, Carlos volta a associar o romance dele e de Maria Eduarda com a tarde e a paisagem de Sintra: «E toda a sorte de ideias de amor, de devoção absoluta, de sacrifício, invadiam-no deliciosamente – enquanto os seus olhos se esqueciam, se perdiam, enlevados na religiosa solenidade daquela tarde» (MA, 245). O subtexto religioso («devoção», «sacrifício», «religiosa solenidade»), que mais uma vez une fantasias eróticas e agrestes, remete para a imagem da Natureza como templo ou catedral.

Todavia, mais do que uma catedral gótica, a fantasia silvestre de Carlos reconstrói um bacanal. Eça emprega todo o repertório metafórico do século XIX para descrever o orgasmo: o mar tem «um tom de desmaio doce»; os rumores assumem «uma suavidade de suspiro perdido»; os contornos das figuras estavam «na imobilidade de um êxtase», as janelas das casas estão «em brasa»; e o sol «mergulha lentamente» no mar (MA, 246). Acrescente-se que os «cimos redondos» das árvores descem «a serra numa espessa debandada para o vale» e teremos a representação do acto sexual (MA, 246).

O que mais interessa, porém, é o que se segue, ou seja um grito e uma piada idiota de Alencar que, como os guizos de Mahler, interrompe o devaneio, sacro ou profano, e demonstra que Carlos sofre uma inclinação para vestir os panos do poeta



arcádico<sup>21</sup>. Eça aniquila sistematicamente o paradigma da paisagem-estado de ânimo (a falácia patética de Ruskin); reconstrói artificialmente o idílio só para o suprimir e representar a comunicação directa com a Natureza como fraudulenta. São assim arrumadas as *Prosas Bárbaras*.

Em Sintra, nenhuma das personagens escapa ao artifício. O poeta Alencar recita um poema tardo-romântico onde noitadas escuras, rochas, harpejos de guitarra e beijos se misturam, mas depois interrompe o momento solene indicando um ponto e exclamando: «foi ali», antes de apertar o atilho da ceroula (MA, 241).

O mesmo discurso vale para Cruges, para quem a viagem desperta a vontade de visitar outros lugares do Romantismo europeu, ver o Reno e as montanhas alemãs, peregrinar na «pátria sagrada dos seus deuses, de Beethoven, de Mozart, de Wagner» (MA, 221), mas, quando finalmente se encosta a um parapeito e se perde a olhar a planície e o mar ao fundo, a bruma azulada, a névoa, como num quadro de Friedrich, Alencar grita inesperadamente: «tive nojo!», referindo-se a uma briga que teve com o Palma.

Que todo o capítulo seja construído em função deste mecanismo de supressão do idílio é claro também graças ao valor de «aspas» que exercem as queijadas do mestre Cruges. O pianista aparece à porta da sua casa na rua de S. Francisco, enquanto uma voz de fundo (a da mãe) berra: «olha não te esqueçam as queijadas!» (MA, 219). Ao longo do episódio, esta frase ecoa diversas vezes como uma espécie de refrão na boca do Cruges, que deve cumprir os seus deveres de bom filho. Mas, sendo membro do Ramalhete, o exímio pianista não escapa à lei de inaptidão que domina os seus companheiros e esquece-se de comprar as especialidades de Sintra. As queijadas concluem a viagem suprimindo a última expansão lírico-simbólica: Carlos, Cruges e

---

<sup>21</sup> Neste caso, a cessação da fantasia corresponde a um *coitus interruptus* (não deliberado).

Alencar estão de regresso no *break* a Lisboa ao fim do dia, sob o luar, no silêncio, gozando a beleza da noite. Cruges e Alencar olham ambos para a Lua e «o maestro, pesado do jantar, com um começo de *spleen*» pede ao poeta que recite uns versos (MA, 249). Assim Alencar, um pouco envergonhado pela presença de um criado, ataca com um «jardim de uma vivenda antiga» repleto de flores e plantas, mas a sua voz é, uma vez mais, interrompida por uma exclamação de Cruges: «Com mil raios!»; e o capítulo termina com a decepção do músico: «esqueceram-me as queijadas!» (MA, 251).

Toda a excursão se revela um fracasso: Cruges volta a Lisboa sem queijadas e em vez de Maria Eduarda, Carlos acaba por encontrar «uma matrona enorme, com um mantelete de seda, coisas de oiro pelo pescoço e pelo peito, e o cãozinho felpudo ao colo» (MA, 243). A reconstrução do idílio falha em todos os aspectos e as únicas relações eróticas hospedadas pelas árvores e pelos penedos sintrenses são as de Eusebiozinho e do horripilante Palma com as duas prostitutas espanholas. Aliás, a presença do mesmo Eusebiozinho e do pedante Alencar transforma Sintra numa banal prótese de Lisboa. Quando Cruges e Alencar olham a paisagem para além de um arco «como dentro de uma pesada moldura», Sintra torna-se uma «tela sublime», como as que se penduram nos salões lisboetas (MA, 241).

De uma certa maneira, é Flaubert quem sistematiza este mecanismo de inclusão e supressão do idílio, cujo ponto mais alto é o episódio dos comícios agrícolas de *Madame Bovary*. Aqui, a natureza verdadeira, sem maiúscula, aquela que não comunica através símbolos, mas é composta por porcos, montões, estrume e envolve dinheiro, opõe-se ao idílio falso e ridículo entre Emma e Rodolphe, cujas declarações de amor se intercalam com os gritos que vêm da praça. Em carta a Louise Colet de 7 de Setembro de 1853, Flaubert, que está a redigir a cena dos comícios, escreve: «j'y ai

*tous* mes personnages de mon livre en action et en dialogue, les uns mêlés aux autres, et par là-dessus un grand paysage qui les enveloppe. Mais, si je réussis, ce sera bien symphonique» (FLAUBERT 1930-1939, III, 335). Tal como os instrumentos de uma orquestra sinfónica, a ideia de Flaubert é que todas as personagens, misturadas e inseridas na mesma paisagem, dialoguem e actuem reciprocamente.

No episódio de Sintra, Eça dilata os tempos da sinfonia flaubertiana: as deixas serradas que Rodolphe troca indirectamente com os paisanos da praça assumem em *Os Maias* as dimensões de longos solilóquios, interrompidos pela voz de alguém só depois de algum tempo, como se a sinfonia se constituísse através da montagem de várias composições camerísticas (o que permitiria encontrar outra analogia com as sinfonias de Mahler).

A simultaneidade do idílio amoroso e do idílio rural coincide frequentemente com uma certa inclinação para a arte romântica. Em *Madame Bovary*, Emma e o marido Charles vão a Rouen assistir à *Lucie de Lammermoor* de Donizetti. Trata-se de uma versão francesa da peça, como confirma a presença de Gilbert, ausente no original italiano. A paisagem silvestre que surge ao levantar do pano transporta Emma «dans les lectures de sa jeunesse, en plein Walter Scott» (FLAUBERT 1951, 529). A peça foi adaptada do romance *The Bride of Lammermoor* e Emma, leitora voraz especializada nos textos do Romantismo europeu e na obra de Scott em particular, consegue acompanhar a trama da *Lucie* sem grandes dificuldades.

Emma compara os seus amores mesquinhos ao grande amor de Lucie, enquanto a música, de acordo com o cliché romântico, se apodera dela e espicaça os seus nervos, até ela soltar «un cri aigu, qui se confondit avec la vibration des derniers accords» (FLAUBERT 1951, 530). A entoação deste grito, «aigu» como as notas do

soprano protagonista, evidencia a concordância entre Emma e a ópera de Donizetti nas suas componentes textual e musical.

Todavia, o que exacerba a fantasia da senhora Bovary é a presença de Edgar Lagardy, cantor e *don giovanni* de fama internacional. Ela imagina uma vida de amor com ele; deixa-se transportar pela fantasia até o ponto de estar convencida de que Edgar está a olhar para ela; vê nele a personificação do amor; quer correr para os seus braços e declarar-lhe a sua paixão. Mas no auge da *rêverie*: «le rideau se baissa» (FLAUBERT 1951, 532). A frase cai como um golpe de guilhotina sobre as fantasias de Emma e constitui, por si só, um parágrafo que separa os devaneios da protagonista da descrição sufocante do teatro de Rouen e dos seus corredores repletos de pessoas.

Em *O Primo Bazilio*, depois de uma visita à amiga Leopoldina, «a pão e queijo», Luiza entra na Igreja de S. Roque e abandona-se à fantasia. Imagina-se num convento da Escócia, entre os arvoredos de Walter Scott: «podia ser nas verde-negras terras de Lamermoor ou de Glencoe» (PB, 324). Prefigura uma vida em contacto com a Natureza, entre o nevoeiro dos montes escoceses, as relvas, os regatos. Depois a mente de Luiza lusitaniza o sonho, conduzida pela fantasia a um «convento pacato de uma boa província portuguesa», onde os abetos de Scott se transformam em oliveiras e as «monjas de alta estatura e olhar céltico» se tornam «freiras gordinhas, de olho negro» (PB, 324). São três páginas de bovarismo extremo que se concluem do seguinte modo: «um sacristão que passava esgarrou fortemente; e, como um bando de pássaros que se calam a um ruído brusco, todos os seus sonhos fugiram» (PB, 325).

O esgarro do sacristão é o elemento trivial que, uma vez mais, suprime a fantasia e traz Luiza para a realidade. A imagem dos sonhos «como» pássaros associa *rêverie* e mundo rural e devolve a igreja às suas origens florestais. Na Lisboa de *O Primo Bazilio*, à qual o calor do Verão, a repetição contínua das mesmas acções e as

relações entre consanguíneos exponenciam o ar claustrofóbico, o campo é sempre imaginado como lugar autêntico, íntimo, mas na realidade desilude sempre as expectativas. Assim, o passeio de carruagem ao Lumiar, em vez de oferecer a Luiza e Bazilio o ar fresco esperado, arrasta-os para o meio de «árvores empoeiradas», quintas «de um cor-de-rosa sujo» e «casas mesquinhas» (PB, 148).

Também o apartamento alugado por Bazilio em Arroios representa uma tentativa de fuga para o campo. Bazilio é muito hábil em solicitar a fantasia campestre da prima, baptizando o lugar de «Paraíso», nome que por si só evoca a imagem do jardim, e definindo-o como «ninho», o que prepara o terreno para a analogia entre sonhos e pássaros (PB, 189). Enquanto a carruagem a leva ao Paraíso pela primeira vez, Luisa imagina-se num romance: Bazilio estaria à sua espera num palácio, estendido num divã de seda. Depois das habituais reticências, a imaginação é confrontada pela realidade de uma casa amarelada, no interior da qual ressaltam o cheiro insalubre, os degraus gastos e as paredes sujas pela humidade. A cama de ferro com os lençóis mal lavados e já entreabertos sugere o uso frequente do quarto, privando o idílio amoroso do seu elemento indispensável, a ilusão de que é exclusivo. Se não fosse suficiente, os beijos e as declarações de amor (falsas) de Bazilio são intercaladas quer pela chuva quer pela voz «cheia de ss» da senhoria.

Os romances românticos solicitam a veia imaginativa de Emma e Luiza, mas este tipo de doença que associa amor, Natureza e sonho torna-se exponencial quando à prosa se substituem os versos. Assim acontece com Korriscosso, poeta e empregado de mesa protagonista de *Um Poeta Lírico* (1892). As elegias que compõe mentalmente no restaurante são feitas de «luares», «flores de alma dorida» e «virgens pálidas», mas sempre truncadas pelos gritos dos clientes: «bife e batatas!» (CO, 48)

É também o caso da Maria da Piedade de *No Moinho* (1892), a qual, antes de se tornar «histórica», se entrega ao canto dos rouxinóis e às noites românticas dos poetas. Contudo, a relação entre arte e realidade presente em *No Moinho* é oposta relativamente àquela de *O Primo Bazilio* e de *Madame Bovary*. Maria começa a ler depois de se apaixonar por Adão, o primo, num movimento que, do particular, da experiência empírica, vai ao universal, à ideia: a imagem de Adão estende-se assim a todas as personagens da literatura, que conservam, na imaginação de Maria, os traços dele.

Pelo contrário, Emma e Luiza conhecem a ideologia do adultério antes de o experimentar e isto aumenta as suas frustrações por não viverem um amor como os dos romances e dos melodramas românticos. Como os revolucionários russos de que falámos no primeiro capítulo, elas mostram aquele «stubborn lifelong refusal to compromise with reality» (CARR 2007, 320). Emma e Luiza vêem na realidade uma versão contrafeita do Ideal: medem o particular a partir do universal. Os seus desesperos crescem à medida que a distância entre a Ideia de Amor e os amores empíricos que experienciam cresce. As coisas do mundo são imperfeitas porque diferentes de como *deveriam ser*. Trata-se de uma visão totalitária da existência, um acto de fé incondicional.

Por isso, santos e revolucionários intersectam-se e confundem-se na obra de Eça: todos sonhadores, todos diletantes, todos amantes do campo e todos, irreparavelmente, falhados. Mas estas personagens, em vez de procurarem as causas das suas derrotas *in interiore homine*, acusam o meio em que vivem (normalmente Portugal), porque incapaz de os compreender: «se Ega fizesse um bom livro, quem é que lho lia?» (MA, 222). Deste modo, Ega acaba por não deixar obra escrita, tal como Fradique que sublima a incapacidade de descer a pactos com a realidade na sua recusa

de pôr as suas ideias preto no branco, enquanto «possuído da sublime ambição de só produzir verdades absolutamente definitivas, por meio de formas absolutamente belas» (*CFM*, 106). Mas há ainda muito para dizer sobre Fradique e as suas fantasias campestres.

Nas *Memórias e Notas* que introduzem as cartas e constituem o prato principal de *A Correspondência de Fradique Mendes*, Fradique é descrito como «um genuíno Português, com irradicáveis traços de fidalgo ilhéu» que diz ter adquirido uma quinta em Sintra «para ter terra em Portugal» e entre todas as regiões portuguesas prefere o Ribatejo pela «terra chã da lezíria e do boi» (*CFM*, 78-9). Ao Portugal rural, o Portugal autêntico, Fradique opõe Lisboa, para ele «uma cidade traduzida do francês em calão», onde já não se podem comer «os pratos veneráveis do Portugal português, o pato com macarrão do século XVIII, a almôndega indigesta e divina do tempo das Descobertas, ou essa maravilhosa cabidela de frango, petisco dilecto de D. João IV», porque estes manjares «degeneraram desde o Constitucionalismo e o Parlamentarismo» (*CFM*, 80-1).

A degeneração culinária lisboeta está nos antípodas em relação ao pingue simpósio da Quinta de Refaldes, descrito na carta a Madame Jouarre, onde se podem ainda comer aquelas «cabidelas de frango coevas da monarquia que enchem a alma» (*CFM*, 198). Fradique apresenta a fazenda do Minho como um lugar que não viu guerra civil nem liberalismo. O processo de secularização do convento, passado das mãos sagradas dos cónegos às mãos mundanas do amigo «poeta e lavrador», não afectou a vida efectiva da comunidade agrícola, só a libertou de uma contradição aparente entre espiritual e temporal, visto que os monges eram já como «fidalgos» e preferiam a cozinha à igreja (*CFM*, 195). O Éden fantasiado por Fradique, mais do que estar fora do tempo, remete para um passado em que a carta constitucional ainda

não tinha sido assinada e o morgadio fornecia sólidas fundações à propriedade rural. O idílio é assim indissolúvel do ultramontanismo doentio que imagina que as cabidelas trazem o selo de el-rei e que ama o «povo» na sua «morosa paciência de boi manso» – imagem, aliás, que bem ilustra aquele amor franciscano pelo povo e pelos animais que Jaime Cortesão atribui a Fradique (*CFM*, 84). Os animais, as plantas e o povo (isto é, aqueles que não herdaram «um farto milhão de cruzados», *CFM*, 16) vivem em comunhão porque, aos olhos de Fradique, são iguais.

De facto, o horror pela democracia explica as ideias antiliberais de Fradique, para quem os jornais, a par dos partidos políticos, são instituições execráveis. Para esse elegante parisiense, a democracia, que tudo nivela, afirmando, pelo menos perante a lei, a igualdade entre os homens, é a verdadeira catástrofe. Por isso, o amor pelo passado, que se traduz na paixão pelo estudo da História, alia-se à busca contínua da originalidade, confirmando que «le dandysme est un soleil couchant; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie» (BAUDELAIRE 1976, II, 712).

A crítica da globalização é a outra face da incessante busca do autêntico, ou seja, do pitoresco: construir uma linha de ferro entre Paris e Bordéus é uma coisa boa e justa, mas, na Palestina, a substituição das éguas pelo comboio estragaria aos visitantes a possibilidade de reviver as lendas cristãs e, por isso, é «obra maligna» (*CFM*, 192). E porquê ensinar aos jovens línguas estrangeiras, em vez de «ideias e noções»? Para esse aldeão implantado em Paris, as línguas «são apenas instrumentos de lavoura»: treinar a pronúncia certa «é fazer como o lavrador, que em vez de se contentar, para cavar a terra, com um ferro simples encabado num pau simples, se aplicasse, durante os meses em que a horta tem de ser trabalhada, a embutir emblemas no ferro e esculpir flores e folhagens ao comprido pau» (*CFM*, 129-30).



Fradique procura o efeito, o cinismo, a troça original, até chegar ao limite do paradoxo (e, às vezes, superando-o até). Assim, por exemplo, defende o regresso ao romantismo e à vida primitiva a partir da análise do sorriso relaxado e natural de uma múmia egípcia. O cuidado com a *toilette*, o gosto pelos fatos simples e graves, a predilecção pelos interiores despojados e austeros, o ódio pelo bricabraque, a riqueza que permite uma vida de muito *otium* e pouco *negotium* fazem parte daquele estoicismo que Baudelaire, em *Le peintre de la vie moderne* (1863), atribui aos *dandies*, criaturas votadas ao culto de si que não se podem jamais permitir o luxo de descer ao nível dos homens comuns.

Fradique quer que a ciência seja «recolhida, como outrora, aos santuários» e «entregue a um sacro colégio intelectual que a guarde, que a defenda contra as curiosidades das plebes» (CFM, 59). O avanço das democracias e o progresso na escolarização e na alfabetização ameaçam a individualidade de Fradique, o seu *status* de estudioso de História. A ideia de instituir um Grémio das ciências é um mecanismo de auto-defesa alimentado pelo medo de se confundir com a plebe, um medo mais profundo à medida que emerge toda a sua mediocridade de diletante.

Como os *dandies* de Baudelaire, Fradique é um «Hercule sans emploi» (BAUDELAIRE 1976, II, 712). E não é por acaso que escolheu tapeçarias que contam os trabalhos de Hércules para adornar a sala «Heróica» dos seus aposentos da Rue de Varennes (no coração do bairro aristocrático por excelência de Paris), descrita enquanto tenta heroicamente encobrir a paixão por uma mulher que tinha avistado de manhã no Jardim das Tulherias. Porque frieza, orgulho e dissimulação são as regras de vida deste Hércules desempregado, homem potencialmente fortíssimo, mas, na realidade, estéril e um tanto pateta.

A definição baudelairiana ecoa no epíteto que, segundo o narrador de *Memórias e Notas*, Guerra Junqueiro atribuiu a Fradique: «um Sainte-Beuve encadernado em Alcides», (*CFM*, 55). A expressão combina o lado espiritual (e, provavelmente, pedante) e a solidez física que distinguem Fradique. Todavia, a comparação com o prolífico Sainte-Beuve funciona também antifrasticamente, já que Fradique não deixou obra escrita, para além da correspondência e das notas inacessíveis guardadas na Rússia por Madame Lobrinska.

A natureza contraditória de Fradique é esclarecida pelo mesmo Guerra Junqueiro que, logo depois, explica assim a vinda ao mundo do amigo:

Deus um dia agarrou num bocado de Henri Heine, noutro de Chateaubriand, noutro de Brummel, em pedaços ardentes de aventureiros da Renascença, e em fragmentos ressequidos de sábios do Instituto de França, entornou-lhe por cima champanhe e tinta de imprensa, amassou tudo nas suas mãos onnipotentes, modelou à pressa Fradique, e arrojando-o à Terra disse: *Vai, e veste-te no Poole* (*CFM*, 55).

Se Heine e Chateaubriand estabelecem as coordenadas temporais do Romantismo Europeu, a figura de Brummell acrescenta um toque *dandy* à matéria-prima de Fradique, que se complica ulteriormente com o oxímoro composto pelos heróis imaginários da Renascença e pelos pedantes da Academia. São as substâncias líquidas, tinta de imprensa e champanhe, a fazer prevalecer em Fradique a mundanidade. Isto é confirmado pela frase de Deus, que não lhe recomenda um costureiro qualquer, mas a famosa casa de alfaiataria londrina Henry Poole, donde saíam os fatos do príncipe de Galles e do Imperador do Japão. Se a isto acrescentarmos o facto de que todos estes elementos tão heterogéneos foram modelados «à pressa», perceberemos a confusão do núcleo primordial de Fradique.

As palavras de Guerra Junqueiro acerca da génese de Fradique encontram confirmação na natureza «singularmente emaranhada» da «sua primeira educação»,

dividida entre um frade beneditino abertamente reaccionário, um coronel francês «duro jacobino» e um alemão que «se dizia parente de Emanuel Kant» (CFM, 15). Todavia, já em criança Fradique prefere as artes venatórias à *Crítica da Razão Pura*, confirmando que as palavras «vai, e veste-te no Poole», apesar de soarem como uma ordem, antes prenunciam um destino inevitável.

O carácter contraditório de Fradique condiz com o seu relativismo extremo, o que lhe permite tornar-se apóstolo de uma religião oriental, mas manter a correspondência com Mazzini; defender o absolutismo em Portugal, assim como acompanhar Garibaldi na conquista do Reino das Duas Sicílias. A militância *garibaldina*, em particular, colide com a ideia de preservar, em cada canto do mundo, a autenticidade dos costumes, já que o processo de unificação da Itália e a consequente aplicação do modelo político piemontês ao resto da península impuseram-se aos hábitos e à estrutura social do Sul.

Quer pelo dandismo quer pela incongruência das suas ideias, Fradique aproxima-se de outra personagem queirosiana, com que já amplamente nos entretivemos: o Antero de *Um Génio que era um Santo*. Também ele faz parte da *gens* hercúlea: «toda esta alma de santo morava, para tornar o homem mais estranhamente cativante, num corpo de Alcides»<sup>22</sup> (NC, 263). Frank F. Sousa já tratou exaustivamente das semelhanças entre os dois, incluindo também no seu estudo o Jacinto de *A Cidade e as Serras* (cf. SOUSA 1993); concentrar-me-ei, por isso, brevemente nos pontos mais relevantes para a minha exposição.

Além das características físicas, Fradique e Antero partilham a origem fidalga (e açoriana) e a altivez aristocrática. No *In Memoriam*, o afastamento súbito de Antero

---

<sup>22</sup> Note-se que também o Oliveira Martins que se agita sem êxito na política portuguesa é comparado ao herói grego (cf. NC, 280).

da actividade revolucionária, depois da instalação da Internacional em Portugal, é explicado da seguinte maneira:

O elemento natural do espírito de Antero era a abstracção filosófica, e só dentro dela respirava plenamente. Além disso, descendente de uma muito velha família, já ilustre na corte de Afonso V, ele nunca se desembaraçara de certas hereditariedades de raça e de casta, e conservava, sob a sua vasta humanidade, um não sei quê de antiquado e de estritamente fidalgo. Enfim, era um superfino artista... Como direi? O artista, o fidalgo, o filósofo, que em Antero coexistiam, não se entenderam bem com a plebe operária (NC, 269-70).

O isolamento na torre da metafísica, que depois iria assumir os traços de um auto-exílio no campo, é aqui justificado sociologicamente através do contexto hereditário: pertencer a uma família nobre parece um argumento mais forte para explicar o aristocratismo anteriano do que o pretenso «elemento natural», que necessitaria de algo mais convincente do que um «além disso» para prevalecer. Antero parece resistir deliberadamente («nunca se desembaraçara») à possibilidade de se ver livre das peculiaridades «de raça e de casta» que minam a coesão com as «plebes operárias». Nele, a coexistência da arte, filosofia e fidalguia implica um triplo mal-entendido com a plebe.

Todavia, o humanitarismo deste «superfino artista» merece-lhe o título de santo. O «fidalgo ilhéu», Fradique, abraça, em 1880, os ideais sociais de Antero. Segundo o texto introdutório às cartas de Fradique, a partir deste ano a vagabundagem pelo mundo do protagonista circunscreve-se a Paris, Londres e Portugal. Com os cinquenta anos de idade chega «esse fenómeno que Fustan de Carmanges chamou depois *le dégel de Fradique*»; a mudança é tão profunda que o amigo narrador escreve: «bem cedo senti, através da impassibilidade marmórea do cinzelador das “Lapidárias”, brotar, tépida e generosamente, o *leite da bondade humana*» (CFM, 91). Fradique torna-se então indulgente com todos, consciente da «irremediável fraqueza humana»

(CFM, 91), e caridoso, de uma caridade que «estendia-se budistamente a tudo que vive» (CFM, 93).

*Pace* Cortesão, esse *dégel* é efeito de uma reflexão filosófica de matriz puramente pessimista, que seculariza o *Eclesiastes*. Nem confrontado com a hipótese da vinda de «outro Cristo» Fradique consegue imaginar benefícios estáveis para a sociedade humana:

Há-de vir; há-de talvez libertar os escravos; há-de ter por isso a sua igreja e a sua liturgia; e depois há de ser negado; e mais tarde há-de ser esquecido; e por fim hão-de surgir novas turbas de escravos. Não há nada a fazer. O que resta a cada um por prudência é reunir um pecúlio e adquirir um revólver; e aos seus semelhantes que lhe baterem à porta, dar, segundo as circunstâncias, ou pão ou bala» (CFM, 94).

A afirmação de Fradique mostra como o seu cinismo, tão característico da primeira fase da sua vida, continua *après-dégel*: afinal, o acto supremo de caridade consiste em oferecer um bocado de pão ou assistir ao suicídio dos «semelhantes», isto é, dos pobres, os que imprudentemente não reuniram um «pecúlio» suficiente. O novo humanitarismo de Fradique traz consigo o ponto de vista do dandy, já que considera a «humanidade» como o «povo» português: um agregado indistinto ao qual ele não pertence.

De facto, esse pessimismo social decorre do desenvolvimento das «democracias industriais e materialistas, furiosamente empenhadas na luta pelo pão egoísta», encarnadas «nestas vastas colmeias de cal e pedra onde os homens teimam em se amontoar e lutar» (CFM, 93). Fradique recorre à dialéctica cidade-campo para argumentar contra as modernas sociedades industriais: «através do constante deperecimento dos costumes e da simplicidade da vida rural, o mundo vai rolando a um egoísmo feroz» (CFM, 93-4).

Este «egoísmo feroz» decorre da mudança de paradigma do campo para a cidade, que coincide, por sua vez, com a corrupção das relações sociais do campo, simples e originárias a um tempo, ou seja, naturais. A descrição da apropriação do mundo rural por parte do novo sistema de produção capitalista, por um lado, remete para o processo de industrialização das propriedades agrícolas, bem explicado pela teoria da constituição da renda do economista inglês David Ricardo, em *On the Principles of Political Economy and Taxation* (1817). A renda é aquela parte da produção que se paga ao proprietário pelo uso do solo. Segundo Ricardo, no momento da fundação de um país com abundantes terras férteis não existe renda, «for no one would pay for the use of land, when there was an abundant quantity not yet appropriated, and, therefore, at the disposal of whosoever might choose to cultivate it» (RICARDO 2004, 69). Mas com o progredir da sociedade, com o aumento da povoação e a consequente necessidade de incrementar a produção de géneros alimentares, as terras de qualidade inferior, menos férteis e mais árduas de trabalhar, passam a ser cultivadas. Isto origina inevitavelmente o pagamento de uma renda para se poder cultivar as terras melhores: «it is only, then, because land is not unlimited in quantity and uniform in quality, and because in the progress of population, land of an inferior quality, or less advantageously situated, is called into cultivation, that rent is ever paid for the use of it» (RICARDO 2004, 70). O valor da renda depende assim da diferença de qualidade entre as terras.

Mas Fradique, por outro lado, idealizando o campo e criticando o processo de capitalização da terra, moraliza Ricardo e confirma «que la rente est devenue la force motrice qui a lancé l'idylle dans le mouvement de l'histoire» (MARX 1965, II, 123). De facto, a teoria campestre da carta da Quinta de Refaldes corresponde à utopia da Ordem dos Mateiros do final de *Um Génio que era um Santo*, na qual os «monges do

idealismo teriam por missão reconstruir, em toda a sua beleza e dignidade primitivas, a vida rural» (NC, 286). Conforme imaginam Antero e Eça no seu derradeiro encontro: «toda essa reorganização do mundo, na forma de quietos e fecundos hortos, servia de base a uma alta renovação» (NC, 286).

A «reorganização do mundo» descrita é de tipo federalista: a nova ordem mundial fundar-se-ia na divisão da superfície terrestre em hortos autónomos e, como sugere o adjectivo «fecundos», auto-suficientes. Assim pensados, a federação dos hortos constitui a «base» para a «renovação religiosa», fim último que justifica o esforço comum. Se a isso juntarmos que estes *loci amoeni* se opõem ao «estridor das cidades» (NC, 286) e que os Mateiros são «monges do idealismo», aparecerá a Quinta de Refaldes em todo o seu esplendor: como vimos, este ex-convento, onde se trabalha cantando e há fartura de comida, faz parte do conjunto das «quintas de Portugal». Aqui, fradiquismo rima com proudhonismo, uma vez que a felicidade coincide com a ausência de governo: «estamos então realmente na felicidade de um convento, sem regras nem abade, feito só da religiosidade natural que nos envolve» (CFM, 199).

Federalismo e anarquia são os *Leitmotive* das teorias de Proudhon e do seu olhar para o mundo pré-moderno, isso é, pré-industrializado, com mal disfarçada nostalgia. Em *Qu'est-ce que la propriété?*, a sociedade anárquica, que Proudhon baptiza com o nome de «LIBERTÉ», representa a «expression adéquate à la forme naturelle de la société humaine» (PROUDHON 1982, 342-3). «Renovação religiosa» em forma de hortos (Antero), «religiosidade natural» (Fradique), «forme naturelle de la société humaine» (Proudhon) são expressões equivalentes: «robinsonadas», diria Marx, que vê na representação ilusória duma suposta sociedade natural um dos traços distintivos da ideologia enquanto falsa consciência (MARX 1975, 211).

Representando todas as iguarias servidas à mesa como se caíssem «das mãos do bom Deus sobre a mesa, sem passar pela mercancia e pela loja», Fradique defende a total autarcia das quintas minhotas e nega a natureza de mercadoria aos seus produtos, que, como no Paraíso de Mahler, passam directamente do produtor ao consumidor, sem a mediação do dinheiro. Esta economia simples e imediata constitui o núcleo do sistema proudhoniano, segundo o qual o valor de troca de um produto deve ser determinado *a priori* pela quantidade de tempo empregue em produzi-lo, os produtos podem ser adquiridos só através de outros produtos e os salários dos trabalhadores devem ser iguais.

A proximidade do dandismo social de Antero e Fradique com o socialismo de Proudhon ajuda a esclarecer a atitude que o filósofo francês assume por vezes. Numa carta de 1848 para o amigo Maurice, Proudhon escreve: «mon corps est au milieu du peuple, mais ma pensée est ailleurs. J'en suis venu, par le cours de mes idées, à n'avoir presque plus de communauté d'idées avec mes contemporains, et j'aime mieux croire que mon point de vue est faux que de les accuser de folie» (PROUDHON 1971, II, 284). Apesar da afectação de modéstia final, o excerto relaciona de maneira perfeita a tendência para se vitimizar, cujo paradigma encontramos em Rousseau, e a altivez aristocrática do sacerdote das letras que se vê *dans le milieu* e, ao mesmo tempo, *au-dessus de la mêlée*: ele sofre do isolamento intelectual que, por sua vez, é efeito necessário do seu génio.

Dandismo e idealismo são consubstanciais a Sto. Antero e a Fradique, que olham para o campo como lugar autêntico e íntegro, o tempo perdido em que a Natureza oferece respostas imediatas e directas. Ao suprimir sistematicamente o idílio rural, Eça desvenda a inconsequência desses sonhadores destinados até ao fim a levantar os olhos para o firmamento e a suspirar: «bem-aventurados os tempos que



podem ler no céu estrelado o mapa dos caminhos que lhes estão abertos e que têm de seguir!» (LUKÁCS s/d, 27).

## Capítulo 3: Narradores Canhestros

Nous verrons que la nature n'enseigne rien, ou presque rien, c'est-à-dire qu'elle *contraint* l'homme à dormir, à boire, à manger, et à se garantir, tant bien que mal, contre les hostilités de l'atmosphère.

(C. Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*)

O exemplo mais flagrante do provincianismo português é Eça de Queirós. [...] As suas tentativas de ironia aterram não só pelo grau de falência, senão também pela inconsciência dela.

(F. Pessoa, *O Provincianismo Português*)

Na página 622 da sua *Vida e Obra de Eça de Queiroz*, João Gaspar Simões tem uma intuição muito aguda:

Graças à hábil, subtil, insidiosa biografia ideal que Eça traça de si próprio e às condições do estudo que nos faz ver Carlos Fradique Mendes não tal como ele é, mas tal como ele devia ser, essa espécie de meia luz que envolve a personalidade do 'grande homem' esconde-nos a sua equívoca grandeza (SIMÕES 1980, 622).

De acordo com a reconstrução de Gaspar Simões, a metamorfose de Eça como escritor, na última fase da sua carreira, reflectiria a ascensão social ao meio Resende, depois do casamento. O parentesco com uma família fidalga teria privado Eça da sua liberdade e submetido a sua criatividade ao desejo de se reabilitar da imagem de revolucionário boémio. Se a isso acrescentarmos que a morte dos irmãos Alberto e Carlos, em 1887, com certeza abalara o romancista, disposto, doravante, a «dar maior valor à vida», estaríamos em condições de perceber as causas profundas da perda de causticidade do escritor de *O Crime do Padre Amaro* (SIMÕES 1980, 610).

Gaspar Simões despreza Fradique, *et pour cause*. No primeiro capítulo vimos como o rico *dandy* parisiense faz parte do rebanho das «ovelhas que se julgam a si mesmas e que são tomadas como lobos» (MARX e ENGELS 1974, I, 7). A procura dos trocadilhos bem-sucedidos, dos cinismos e das frases com efeito desemboca frequentemente no snobismo grosseiro e no pedantismo de quem intitula Lisboa «Ulissipo pulcherrima» (CFM, 175). E a auto-ironia de Fradique, sobre a qual já correram rios de tinta, nem sempre o salva da moral paternalista que o faz aproximar animais e camponeses como elementos da mesma paisagem.

Nos termos de Gaspar Simões, Fradique é a projecção das aspirações e dos ideais do seu criador, a objectivação ideal da vida de Eça. E se este é parecido com «um qualquer janota de Lisboa à esquina da Havanesa», Fradique não pode senão resultar num «janota de Lisboa» ao quadrado, isto é, «o tipo do português transplantado para os grandes meios» (SIMÕES 1980, 621). Eça quer ser Fradique, esforça-se por descrevê-lo como «um grande homem» e escreve a «biografia intelectual», que introduz as cartas, para o defender e para impedir o leitor de ver

Fradique tal como «ele realmente é: um falhado, um diletante, um ‘*touriste intellectuel*’» (SIMÕES 1980, 618).

Ou seja, com a intenção de projectar *à la* Feuerbach as suas próprias características nas de um «grande homem», Eça deve inserir as *Memórias e Notas* como prefácio das cartas porque criara uma personagem semelhante aos vários Carlos da Maia, Ega, Cruges e a todo o ramalhete de falhados. Gaspar Simões explica esta contradição entre propósito inicial e realização efectiva através de duas características consubstanciais a Eça: «o romancista, romancista que é, e sobretudo espírito crítico que nunca deixou de ser» (SIMÕES 1980, 622-3)<sup>23</sup>.

O facto é que Gaspar Simões lê muito bem *A Correspondência de Fradique Mendes* e a intuição da página 622 é um verdadeiro golpe de génio: por um lado, aponta para a incoerência entre o Fradique «tal como ele devia ser» e o Fradique «tal como ele é»; por outro, percebe que o verdadeiro protagonista das *Memórias e Notas* é o narrador, amigo íntimo de Fradique que se torna editor das suas cartas e seu biógrafo.

Gaspar Simões sublinha como as falsas citações dos vários Ramalho Ortigão, Oliveira Martins, Teixeira de Azevedo e Antero de Quental mitigam a grandiloquente biografia. As opiniões dos amigos de Fradique enfraquecem a argumentação e tornam ambígua a estatura deste «grande homem», sobretudo porque o narrador não as consegue contrariar. Aliás, os juízos dos outros parecem sempre mais sensatos do que os do biógrafo, sempre obrigado a construir teorias intrincadas para explicar (e exaltar) os comportamentos da personagem.

---

<sup>23</sup> Relembro que Carlos Reis justifica de um modo muito parecido a presença de ironia na nota obituária para Antero de Quental: Eça é «alguém em quem a propensão para a criação ficcional é praticamente congénita» (REIS 1999, 48). Reis reduz ao indivíduo a mesma característica inata da imitação que Aristoteles identifica na espécie.

Assim acontece quando é examinada a questão do interesse de Fradique pelo mundo feminino: «Fradique amou mulheres; mas fora dessas, e sobre todas as coisas, amava a Mulher» (CFM, 89). Segundo refere o narrador, Fradique passa de uma amante a outra sem se deixar envolver sentimentalmente, como um cientista que estuda os casos empíricos à procura da fórmula última, a ideia de «Mulher», a sua verdadeira paixão. O seu retrato é o de um homem abertamente misógino que divide as mulheres em dois conjuntos, as «de interior» e as «de exterior», e alardeia as suas conquistas.

Acontece, porém, que nos é também apresentada a opinião contrastante de um amigo incógnito, sobre a qual, curiosamente, o narrador não toma posição: «seriam estas subtilezas (como sugeria um cruel amigo nosso) as de um homem que teoriza e idealiza o seu temperamento de carreção para o tornar literariamente interessante? Não sei» (CFM, 89). Depois de duas páginas de sistemas para legitimar a libertinagem do amigo, este «não sei» é algo surpreendente.

O parecer do anónimo é confirmado pelas cartas que Fradique escreve a Clara, repletas de platitudes e sensaborias sobre a natureza e os efeitos do amor. As escusas que inventa para progressivamente se afastar da amante são ordinárias e logo intuídas por ela, que sabemos queixar-se da frieza de Fradique. Tem razão, uma vez mais, Gaspar Simões, quando insinua que «certas cartas que esse ‘grande homem’ legou à posteridade através do seu biógrafo Eça de Queirós prestam um mau serviço à sua esplendente memória» (SIMÕES 1980, 626).

Além disso, a ideia de Fradique como fino cientista que se ocupa da «Mulher» *sine ira et studio* é contrariada pelo episódio do Jardim das Tulherias, quando a passagem de um *coupé*, onde se entrevêem «uns cabelos cor de mel», o perturba ao

ponto de deixar de filosofar contra a democratização das ciências e correr à procura de um fiacre.

De facto, as contradições entre o Fradique «tal como ele devia ser» e o Fradique «tal como ele é» não decorrem só das opiniões alheias ou da comparação das *Memórias e Notas* com as cartas, mas são inerentes à própria reconstrução biográfica. Mesmo o famoso *déjel* de Fradique é suspeito. O biógrafo afirma que em 1880, com a fatídica idade de cinquenta anos, Fradique se torna numa espécie de santo, que impressiona pela sua «incondicional e irrestrita indulgência»:

Em toda a culpa ele via (talvez contra a razão, mas em obediência àquela voz que falava baixo a S. Francisco de Assis e que ainda não se calou) a irremediável fraqueza humana: e o seu perdão subia logo do fundo dessa piedade que jazia na sua alma, como manancial de água pura em terra rica, sempre pronto a brotar (*CFM*, 91-2).

A conversão de Fradique é muito parecida à do Antero de *Um Génio que era um Santo*: ambas são de carácter irracional e resultam de uma voz que fala baixinho. No caso de Fradique é a voz de S. Francisco que inspira piedade e perdão, enquanto no caso de Antero se trata da «voz da Consciência, que tanto tempo desconhecera» (*NC*, 273).

Algumas páginas antes, porém, o narrador transcreve um fragmento de uma carta de Fradique de que conhecemos a data: 1881. Fresco do *déjel*, Fradique expressa algumas ideias sobre a capital portuguesa: «Lisboa é uma cidade *aliterada*, *afadistada*, *catita*, e *conselheira*. [...] Mas a náusea suprema, meu amigo, vem da politiquice e dos politiquetes» (*CFM*, 79). O horror pelos políticos é «intelectual», «mundano» e até «físico» (*CFM*, 79-80). Em suma, há momentos em que a «indulgência» não é tão «incondicional e irrestrita» e o sussurro de S. Francisco é repentinamente silenciado, em particular quando estão envolvidos os políticos (e, já agora, os lisboetas). Além disso, Fradique mostra sofrer dos defeitos que denuncia,

visto que, ao criticar a cidade «aliterada», teçe uma perfeita aliteração: «aliterada, afadistada, catita e conselheira».

Outro efeito do *dégel* é o animalismo de origem oriental: «esta caridade estendia-se budistamente a tudo que vive. Não conheci homem mais respeitador do animal e dos seus direitos» (CFM, 93). Todavia, este mesmo homem, que um dia esperara que um dos cavalos de um *coupé* acabasse de comer antes de ordenar ao condutor para avançar, vestiu, até morrer, em 1888, uma «peleça russa» (CFM, 95).

Os comportamentos do último Fradique parecem ser fruto da mesma excentricidade e da mesma vontade de *épater* do cínico Fradique dos anos '60 e '70. Esta atitude estende-se também às suas opiniões artísticas. Assim, «num dos derradeiros natais» que os dois amigos passam juntos, Fradique sustenta que não houve e continua a não haver prosador francês de relevo, em parte para justificar a sua recusa (ou incapacidade?) em deixar obra escrita: Bossuet, Beaumarchais, Hugo, Lamartine, Michelet, Renan, Taine, Flaubert, os irmãos Goncourt, nenhum deste responde aos ideais estéticos de Fradique. Até Balzac é vítima dos seus rijos critérios: «o pobre Balzac, esse, era de uma exuberância desordenada e barbárica» (CFM, 105). Mas então não se percebe por que razão Fradique cuida tanto da sepultura do medíocre prosador francês: «no Dia dos Mortos ele mandava sempre colocar um ramo dessas violetas de Parma que tanto amara em vida o criador da 'Comédia Humana'» (CFM, 96).

Além disso, os juízos negativos sobre as letras francesas remetem para as críticas que Fradique expressa por ocasião do primeiro encontro com o amigo em 1867, quando assevera que «Baudelaire (que ele conhecera) não era verdadeiramente um poeta» e que «em França [...] não havia poetas» (CFM, 29-30). Nesta altura, depois de ouvir um ataque de Fradique a Hugo, a reacção do narrador é bem diferente:

«parecia-me uma dessas afirmações, de rebuscada originalidade, com que se procura assombrar os simples, e que eu mentalmente classificava de ‘insolente’» (CFM, 30). E na rua, depois de sair do quarto de Fradique, deixa-se escapar um: «que pedante!» (CFM, 32).

A semelhança entre Fradique e o Antero do *In Memoriam* corresponde directamente à dos seus biógrafos: quer o narrador do primeiro quer o Eça disfarçado de hagiógrafo do segundo santificam a vida de dois excêntricos, cujas virtudes são, na verdade, extravagâncias e cujas grandes ideias reflectem utopias não muito originais.

Já vimos como Eça é «seduzido» por Antero, no momento em que o avista, pela primeira vez, sobre a escadaria da Sé Nova de Coimbra (NC, 251). O mesmo acontece durante o primeiro encontro entre Fradique e o seu biógrafo: «o que me seduziu logo foi a sua esplêndida solidez» (CFM, 23). Mais à frente declara: «mais que nenhum outro homem, ele exerceu sobre mim império e sedução» (CFM, 60). E apesar de Ramalho, Antero e Oliveira Martins manifestarem opiniões não tão celebrativas de Fradique, o narrador defende que «todos [...] tinham como eu sentido a sedução daquele homem adorável» (CFM, 54). Como Antero, Fradique vence mas não convence: não é pelo raciocínio que ele se impõe no meio intelectual português, mas pela sua capacidade de cativar a atenção.

O narrador acaba por admitir os limites do engenho de Fradique quando justifica o facto de não ter deixado obra escrita, para além da correspondência e do inacessível baú guardado por Madame Lobrinska. Embora se rebele contra quem chama «diletante» a Fradique (CFM, 68), este biógrafo desatento ilustra a improdutividade do amigo através de uma perfeita definição de diletantismo: «faltou-lhe ainda a arte paciente, ou o querer forte» (CFM, 102). Trata-se de uma explicação muito mais persuasiva, aliás, do que a de não querer escrever por não possuir «verdades



absolutamente definitivas» e «formas absolutamente belas» para as expressar (*CFM*, 106). No último capítulo das *Memórias e Notas*, são expostos os critérios de selecção das cartas e a importância de editar o epistolário: «uma Correspondência revela melhor que uma obra a individualidade, o homem; e isto é inestimável para aqueles que na Terra valeram mais pelo carácter do que pelo talento» (*CFM*, 108). A aproximação de Fradique a este conjunto de pessoas contradiz, em parte, as longas reflexões sobre a sua capacidade de perceber as sociedades com que entrara em contacto nas suas viagens pelo mundo e contribui para obscurecer as suas pretensões de intelectual e historiador experiente.

Depois de ouvir Fradique comentar as religiões e a natureza africanas, o narrador louva as suas habilidades descritivas e pergunta-lhe porque não escreve um livro sobre o assunto. Antes, porém, admite o seu estado de ânimo: «e sorrindo, seduzido» (*CFM*, 104). Ao insistir no fascínio que o amigo exerce sobre ele, as dúvidas sobre a sua imparcialidade de biógrafo aumentam, assim como as perplexidades sobre as capacidades analíticas do próprio Fradique, ocupado a dissertar sobre «os primitivos cerimoniais litúrgicos dos Árias em Septa-Sandou» (*CFM*, 104).

O narrador é também facilmente impressionável (ou, pelo menos, finge sê-lo): basta que Fradique fale do babismo, movimento religioso desenvolvido na Pérsia, e de que se tornara apóstolo, para assumir aos seus olhos «proporções grandiosas» (*CFM*, 48). Além disso, o biógrafo está particularmente predisposto a perder-se no mundo da imaginação, como no encontro com «o homem gordo e mole» que depois se revelará ser Théophile Gautier. Quando o vê no Cairo à mesa de Fradique, começa a fantasiar sobre a sua semelhança com Júpiter e pergunta ao empregado Seneh sobre quem possa ser aquele homem. Mas a resposta, «c'est le deux» (o número do quarto ocupado por Gautier) é mal-entendida pelo narrador, que percebe: «c'est le dieu» e,

assim, até projecta escrever um conto intitulado «A Derradeira Campanha de Júpiter» (CFM, 36-41). Este episódio culmina com a consagração da amizade entre o narrador e Fradique, ocasião para sugerir uma vez mais a vaidade do último: quando o amigo lhe fala da sua intenção em fazê-lo protagonista do seu conto, Fradique «com um modo novo, aberto, quente, quase íntimo, já me tratava por você» (CFM, 43).

O narrador não esconde a sua tendência para idealizar a vida de Fradique. Como vimos, depois do primeiro encontro com ele no Hotel Central, tem a impressão de que Fradique é um «pedante», mas permanece atraído pela sua originalidade, ao ponto de mentir descaradamente a um outro seu amigo:

E à noite, na Travessa do Guarda-Mor (ocultando a escandalosa apologia de Boileau, para nada dele mostrar imperfeito), espantei J. Teixeira de Azevedo com um Fradique idealizado, em que tudo era irresistível, as ideias, o verbo, a cabaia de seda, a face marmórea de Lucrécio moço, o perfume que esparzia, a graça, a erudição e o gosto! (CFM, 32).

A confissão do narrador faz duvidar da sua ética profissional de biógrafo não só porque omite a conversa sobre Boileau, superior, segundo Fradique, a Baudelaire e Hugo, mas sobretudo porque distorce de modo desproporcionado todas as qualidades do amigo (algumas particularmente dúbias), em que reparara durante o encontro no Central. Nesta ocasião, as «ideias» de Fradique não são decerto «irresistíveis», mas «bolorentas opiniões clássicas» (CFM, 31); o «verbo» não cativa particularmente o narrador, chocado pelo «espantoso termo de ‘maganão’» usado por Fradique para designar Baudelaire (CFM, 29); a «cabaia de seda» tem o efeito de «maravilhar» e «intimidar» o narrador e contradiz a moda sóbria de Fradique (e dos *dandies*) (CFM, 27); o «perfume» do quarto do Hotel Central não é decerto muito agradável, com «tanta rosa nas jarras e todas as moles exalações de canela e manjerona» que originam um «ar abafadiço» (CFM, 31); a «erudição» pedantesca foi já aqui debatida;

finalmente, o «gosto» não é discutível apenas em termos de matéria literária, mas parece estender-se à decoração do ambiente que, embora simples, apresenta marcas de *kitsch*, como o divã oriental «de cores estridentes» que fora «instalado decerto por Fradique», como o narrador não deixa de sublinhar (CFM, 27).

A passagem citada prefigura todo o desenrolar da biografia, que se resume às tentativas do narrador de construir «um Fradique idealizado». Assim, a idealização da personagem, transmitida com um toque de malícia ao amigo Teixeira de Azevedo, reverbera ao longo de toda a narração. Mas o leitor atento não pode deixar de reagir como o próprio Teixeira, o qual «tinha o entusiasmo difícil e lento em fumegar. O homem deu-lhe apenas a impressão de ser postiço e teatral» (CFM, 32).

O verdadeiro assunto de *A Correspondência de Fradique Mendes* é, portanto, a história de um narrador que se esforça por construir o perfil de um «grande homem», contra todas as evidências e com muito pouco jeito. As contradições presentes no texto, e entre o texto e as cartas, bem como a inserção de citações inventadas e as incertezas mostradas pelo narrador são maneiras deliberadas de denunciar a inépcia do narrador. É Eça a piscar o olho ao leitor.

Aliás, o «tom de exagero panegírico», para o qual Isabel Pires de Lima relativamente a *Um Génio que era um Santo* (LIMA 1992, 217), assume aqui proporções tais que os traços mais frágeis do carácter de Fradique e os seus comportamentos mais ordinários ressaltam ainda com mais vigor. Tudo isto num quadro onde as exaltações idealistas do narrador, já por si cómicas, caem sem excepção no ridículo devido às quedas repentinas de tom. Gautier parece, assim, «Júpiter, o Tonante, o Fecundador, pai inesgotável dos deuses, criador da Regra e da Ordem», mas é, logo depois, representado «comendo um macarrão que profanadoramente se prendia às barbas divinas» (CFM, 38).

A ideia de transformar um artista medíocre num génio não é totalmente original. Já Baudelaire o fizera ao dedicar um ensaio inteiro, *Le peintre de la vie moderne*, a Costantin Guys, um aquarelista tão facilmente esquecível que o próprio Baudelaire se sentiu autorizado a escrever (com o pretexto do «dédain de patricien» do artista em análise): «nous feindrons de croire, le lecteur et moi, que M. G. n'existe pas» (BAUDELAIRE 1976, II, 688).

Eça parece beber com sofreguidão da fonte francesa. O senhor G. de Baudelaire já incorpora muitas das características de Fradique. Não é um artista, por não se fixar numa só disciplina, mas um «homme du monde», dotado da curiosidade ilimitada das crianças. Desenha, na maior parte dos casos, sem ter à frente o modelo, mas de memória, uma das suas qualidades primárias. Sente-se à vontade no meio da multidão, da qual consegue registar e explicar, nos seus esboços, até os pormenores mais diminutos (não é por acaso que Fradique, pintor da fala, explica «como num livro de estampas», com «profundidade e miudeza», todos os tipos humanos do Cairo ao seu biógrafo, *CFM*, 43).

Além dos dons naturais que Fradique herda do senhor G., os dois têm em comum uma série de interesses, desde as mulheres do *demi-monde* e as carruagens, até às luxuosas cerimónias oficiais e às festas populares do Oriente – as mesmas festas, visto que G. pinta «les fêtes du Baïram» (BAUDELAIRE 1976, II, 704) e Fradique descreve ao amigo narrador a «celebração do Beiram» (*CFM*, 43).

Mas que não devemos tomar Fradique a sério fica claro pela inversão deliberada da teoria estética de *Le Peintre de la vie moderne*. Baudelaire pergunta, a dado momento: «Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature?» (BAUDELAIRE 1976, II, 717). O grande mérito do senhor G. consiste em «tirer l'éternel du transitoire», ou seja extrair da moda efémera e contingente o que há de

imutável e eterno (BAUDELAIRE 1976, II, 694). Por essa razão, a maquilhagem, como a arte, não deve ser pensada com vista à mimese da natureza, a imitar, no rosto da mulher que envelheceu, os traços perdidos da juventude. Deve, pelo contrário, ostentar-se e encantar com toda a carga sedutora da moda, porque «la vertu [...] est *artificielle*», enquanto «la nature n’enseigne rien», a não ser os constrangimentos fisiológicos que o homem partilha com as bestas (BAUDELAIRE 1976, II, 715). Os alvos da crítica à beleza natural são Rousseau e «la fausse conception» (falsa consciência, diria Marx) do século XVIII acerca da coincidência entre moral e natureza (BAUDELAIRE 1976, II, 715).

Para Fradique, que encontra no campo, como vimos, o seu ideal de vida, «a arte é o resumo da Natureza feito pela imaginação» (CFM, 71). Fradique proclama a sua teoria estética durante uma discussão entre amigos na sua casa de Paris, com um ar «que para os que incompletamente o conheciam parecia professoral» e depois de ter permanecido por alguns instantes em silêncio. Segundo o narrador, que cria grande expectativa em torno da teoria, trata-se da «mais completa definição de arte» que conhece (CFM, 71). A definição não prima decerto por finura e originalidade, como não deixa de sublinhar Gaspar Simões: «um conceito de arte tão chocho que só por ironia aceitamos que Eça de Queiroz o considerasse ‘a mais completa definição da Arte’ que conhecia» (SIMÕES 1980, 625).

No entanto, o crítico queirosiano continua a não perceber como Eça se pode esforçar, com toda a seriedade, a descrever Fradique como um homem-modelo, e continua a explicar o facto através da involução política e moral do romancista. Não entende, em suma, a paródia encenada por Eça: o fracasso de um narrador que, amante precoce de Baudelaire, tenta escrever a sua própria versão de *Le peintre de la*

*vie moderne*, sem ter a maestria do poeta francês nem qualquer ideia sobre arte, e escolhendo um homem tão resistente à idealização como Fradique.

A leitura de *A Correspondência de Fradique Mendes* como obra séria inscreve-se num quadro interpretativo estafado, o do famigerado «último Eça», o Eça que frequenta as reuniões dos Vencidos da Vida, abraça o sentimentalismo patriótico, em particular depois do *Ultimatum*, e redescobre o amor pelo campo. No quadro interpretativo, em suma, de *A Cidade e as Serras*, a obra canónica do derradeiro período da sua carreira. Aliás, o «fradiquismo» parece, em muitos aspectos, uma tradução *a posteriori* do «jacintismo», uma versão mais apta a justificar a permanência em Paris do autor.

De acordo com Gaspar Simões, a decadência de Fradique, já anunciada pela involução de Carlos da Maia, prefigura todas as obras falsas e artificiais da parte mais «literária» (*verbatim*) da produção queirosiana e influenciará toda uma literatura feita de brilhantes superficialidades», dominante nas letras portuguesas até à segunda década do século XX (SIMÕES 1980, 626). É na vinda de Jacinto para Portugal, porém, que esta «literatura» encontra o seu verdadeiro paradigma.

Se com *A Ilustre Casa de Ramires* «chegamos a pensar estar a ler um romance de Júlio Dinis» (SIMÕES 1980, 655), com *A Cidade e as Serras* realiza-se a «descida ao nível de Júlio Dinis», com uma agravante: «Júlio Dinis era tão idealista como as suas obras» e a circunstância de Eça fazer «Júlio Dinis», ele que, antes de vestir o fato de Fradique e Jacinto, era tão propenso à crítica social e à irreverência, denota uma falta de sinceridade<sup>24</sup> (SIMÕES 1980, 659).

---

<sup>24</sup> Como já relevado por Jacinto do Prado Coelho (COELHO 1977, 169), a opinião de Gaspar Simões é atenuada por uma espécie de teoria narrativa: «o sentimento de paz e edénica felicidade que Tormes derrama na alma de Jacinto é verdadeiro e sincero. Só não é verdadeiro nem sincero o estilo de ficção que Eça utiliza para denunciar o contraste entre o tédio da civilização e os encantos da serra» (SIMÕES 1980, 660). O Jacinto do romance corresponderia a um Eça cansado de viver no estrangeiro, doente,

Abel Barros Baptista sublinha como «o juízo de Gaspar Simões [é] reciclável» (BAPTISTA 2001, 43). De facto, a presuntiva insinceridade de Eça radica em questões de carácter ideológico, como demonstram as críticas de Jacinto do Prado Coelho, segundo o qual *A Cidade e as Serras* consta de uma «tese reaccionária», boa só para «ricos enfastiados» (COELHO 1977, 169-71). No entanto, esta ideia, por muito tempo hegemónica nos estudos queirosianos, já não é sustentável.

Miguel Tamen argumenta que «a única palavra difícil de interpretar no título de *A Cidade e as Serras* é a conjunção ‘e’» (TAMEN 2001, 25) A leitura da conjunção como elemento opositivo entre as restantes componentes do título obriga a imaginar um romance que nunca existiu, senão na vulgata dos estudos queirosianos, um romance onde «cidade» e «serras» se antagonizam e o segundo pólo da dialéctica triunfa com o regresso (que não é um regresso) de Jacinto a Portugal. Contestando a existência de um «Jacinto-da-cidade» e de um «Jacinto-das-serras», Tamen atribui o desdobramento do protagonista à falsa consciência do narrador, Zé Fernandes, que tenta compulsivamente «fazer Arcádia»<sup>25</sup>, convencido de que «a natureza segue a ordem da arte» (TAMEN 2001, 27 *et passim*).

A oposição moral entre Paris e Tormes é, portanto, ilusória e decorre da obstinação de Zé Fernandes em construir uma narração coerente sobre a transformação de um cidadão aborrecido num ridente aldeão (o que Gaspar Simões – e não só – definiria como romance de tese). Este esforço é sempre contestado pela realidade dos factos, ou seja, a continuidade ideológica entre os dois Jacintos, cuja

---

cujos filhos nem falam português e, por todas essas razões, desejoso de regressar à pátria. Eça não seria sincero porque escolhe um romance para exteriorizar tal desejo. Gustavo Rubim demonstra como o contraste entre retórica e ideologia protagoniza toda a história das leituras de *A Cidade e as Serras* (cf. RUBIM 2001).

<sup>25</sup> Tamen retira a expressão de uma frase que Jacinto endereça a Zé Fernandes, entusiasmado por uma habitante de Tormes: «Não! Não nos iludamos, Zé Fernandes, nem façamos Arcádia. É uma bela moça, mas uma bruta...» (CS, 157).

descrição da natureza remonta ao «arsenal consagrado do *bellum omnium omnes*» tanto na cidade quanto nas serras, onde, aliás, se entusiasma com projectos de modernização dos campos (TAMEN 2001, 27). Mas o que denuncia, sobretudo, o falhanço de Zé Fernandes como filósofo campestre é a sua própria história, em particular o seu aproximar-se, nas serras, do Jacinto entediado de Paris e a sua imunidade às mudanças de lugar.

O Jacinto que no fim do romance dá palestras agrícolas, livre de utopias, ameaça o narrador arcádico Zé Fernandes. Nisto consiste o «desenlace catastrófico» de *A Cidade e as Serras*: o drama de um escritor que vê o seu objecto de narração favorito murchar (TAMEN 2001, 32). O Jacinto ávido (quer em Paris quer em Tormes) de teorias excêntricas torna-se um pedante.

A afinidade entre fradiquismo e jacintismo, que *prima facie* resulta da contiguidade dos dois Hércules sem emprego que lhes dão os nomes<sup>26</sup>, deve-se, antes de mais, à reconstrução cerebral dos dois narradores. «Fazer Arcádia» é uma maneira peculiar de «fazer ideologia». Segundo Marx e Engels, a «filosofia alemã desce do céu para a terra» na medida em que parte da ideia do homem tal como é «nas palavras, no pensamento, na imaginação» para chegar, só em última instância, ao homem «em carne e osso» (MARX e ENGELS 1974, 26). Ou seja, em vez de fundamentar as suas análises no que é «visível empiricamente», os ideólogos (Strauss, Bauer, Stirner, etc.) baseiam-se em elementos «abstractos», na «acção imaginária de sujeitos imaginários» – leia-se: na filosofia de Hegel (MARX e ENGELS 1974, 26-7).

Nas palavras de Marx e Engels, os ideólogos (os alemães, em particular) são epígonos desassossegados do autor da *Fenomenologia do Espírito*, unidos por uma maneira característica de entender a filosofia que consiste em escolher, cada um deles,

---

<sup>26</sup> Para uma comparação exaustiva entre Fradique, Jacinto e o Antero do *In Memoriam* remeto, uma vez mais, para o estudo de Frank F. Sousa (cf. SOUSA 1993).



uma categoria do sistema hegeliano e revirá-la contra o próprio sistema e as categorias escolhidas pelos outros. Na prática, a ideologia alemã limita-se a uma crítica da religião, cujo domínio se estende à política, ao direito e à moral. Por isso, os hegelianos, jovens ou velhos, acabam por se assemelhar todos: «acreditam no reinado da religião, dos conceitos e do universal no mundo existente» (MARX e ENGELS 1974, 16). Só que os mais novos (e mais sediciosos), depois desta obra de canonização do mundo, propõem-se abatê-lo em bloco, julgando ilegítimo o que o mestre ensinara. Em vão, porque esta revolução consiste na substituição de uma «fraseologia» por outra (MARX e ENGELS 1974, 17).

À moda alemã, os narradores de Fradique e Jacinto partem das alturas do seu sistema para descer à terra, ao caso humano empírico. Acontece, porém, que ambos se enganam na escolha dos exemplos, só em aparência fáceis de moldar aos seus interesses. Todavia, precisamente como na crítica de Marx e Engels aos ideólogos, é a própria atitude (filosófica ou não) de quem conta a história que é escarnecida: a ideia de aplicar aprioristicamente uma teoria de validade universal ao objecto em análise, com a pretensão de criar uma narrativa coerente em todos os seus aspectos.

Eça oferece-nos um exemplo de narrador hegeliano (mais velho do que jovem, para dizer a verdade) em *José Matias*. Este professor pedante e um bocado tonto, autor, entre outras obras, de uma *Defesa da Filosofia Hegeliana*, reconstrói a vida sentimental de um amigo, José Matias, sem dele perceber nada. Atribui-lhe, assim, uma paixão (mais do que duvidosa)<sup>27</sup> por uma linda mulher e nele materializa, quem sabe se na esteira do seu «Ensaio dos Fenómenos Afectivos» (CO, 216), a imagem daquilo que chama «hiperespiritualismo» (CO, 212). O fracasso do narrador, cuja

---

<sup>27</sup> Sobre a homossexualidade de José Matias cf. FERREIRA, 2002.

expressão mais recorrente ao longo do conto é «não sei» (*CO*, 200 *et passim*), decorre da sua propensão para «fazer ideologia».

A este vício não escapa o hagiógrafo das *Lendas dos Santos*. Se a interpretação séria da *Correspondência de Fradique Mendes* se deve, em parte, à interpretação igualmente séria de *A Cidade e as Serras*, ambas parecem sofrer da incompreensão das vidas dos três santos queirosianos, frequentemente interpretadas como o regresso de Eça ao Romantismo ou adesão ao socialismo cristão *fin de siècle*. Para Gaspar Simões, por exemplo, a «biografia idealizada» de Fradique representa «o primeiro passo» no sentido das biografias de Cristóvão, Onofre e Gil (SIMÕES 1980, 620). Todavia, é preciso lembrar que os santos não andam necessariamente de coturnos. Pelo menos, não os de Eça que, como vimos no primeiro capítulo, se harmonizam com a fórmula: *quanto mais santos, mais ridículos*.

Miguel Tamen aponta para «a imensa categoria, que Eça de Queiroz explorou com uma sistematicidade que não pode ser fruto do acaso na última parte da sua carreira, dos narradores incapazes de perceber a história que estão a contar» (TAMEN 2001, 32). A falta de jeito destas personagens, que querem sustentar uma tese e acabam por se contradizer, corresponde àquela falta de bom senso – para Marx, a ideologia – que inverte a ordem da análise. Assim, em vez de começar com a observação do objecto de estudo e depois tirar as devidas conclusões, os ideólogos transformam as conclusões em pressupostos (teoria) e aplicam-nas aos casos empíricos.

António M. Feijó demonstra definitivamente que *A Cidade e as Serras* não pode ser reduzido a uma dialéctica na qual o segundo termo prevalece sobre o primeiro. A leitura tradicionalista e regressiva do romance – triunfalmente celebrada pela direita e impiedosamente censurada pela esquerda – é contrariada pelas «várias tentativas

utópicas de refazer o campo» sempre abortadas e planeadas de acordo com um critério decorativo e artificial (FEIJÓ 2001, 39). Além disso, o Jacinto de Tormes, que quer melhorar as condições de vida dos trabalhadores e projecta a construção de uma biblioteca, é ainda bastante próximo das ideias vagamente liberais que o caracterizavam na cidade.

Mas o que mais inviabiliza a leitura dialéctica do romance é a sua conclusão problemática e muito pouco edénica. A presença de Jacinto nas serras perturba os outros proprietários, que vêem nele um partidário de D. Miguel, «princípio imanente» do romance (FEIJÓ 2001, 39). Assim, ao instalar-se em Tormes, Jacinto traz consigo, em lugar da esperada paz perpétua, os fantasmas do absolutismo e da guerra civil.

Contudo, Feijó põe em causa a possibilidade de reconhecer marcas fortes e transversais na obra de Eça: «o cepticismo analítico de Eça, controlado pela sua percepção profissional de qual a direcção entretanto tomada pelo mercado literário, é, pela sua natureza pragmática, avesso a tentativas de descrição substantiva» (FEIJÓ 2001, 41). Para o demonstrar, Feijó contesta a ideia tradicional que vê no romance uma versão mais extensa do conto *Civilização* (1892)<sup>28</sup>, no qual a dialéctica entre cidade e serras subsiste: «a minha posição é que o romance foi escrito contra o conto, contra o seu final metafórico, contra o cenário de superação em que consistem as substituições de categorias e ideologemas que dramatiza» (FEIJÓ 2001, 34).

De acordo com Feijó, o uso dos clássicos, quer na cidade quer em Torges, desempenha no conto a função de «impor e sublinhar decoro» (FEIJÓ 2001, 38). As várias referências aos autores da antiguidade são, todavia, muito suspeitas, assim

---

<sup>28</sup> Segundo Saraiva, «o conto é apenas mais curto que o romance. Certos episódios mencionados em duas linhas no conto desenvolvem-se no romance em capítulos, como a anedota do peixe encalhado no elevador; os personagens secundários surgem povoando o ambiente que rodeia o protagonista, algumas novas anedotas são intercaladas. Mas a nova cristalização faz-se sobre o esquema da cristalização antiga» (SARAIVA 1982, 58).

como a preocupação obsessiva de José, o narrador<sup>29</sup>, em encontrar um adequado cantor para celebrar as verduras e as iguarias serranas.

Durante a jornada de égua (Jacinto) e de jumento (José) em direcção à quinta de Torges, os dois amigos reparam na beleza daqueles lugares, criados pelo «divino artista [...] numa das suas manhãs de mais solene e bucólica inspiração» (CO, 81). Neste ponto, o narrador coloca uma questão: «quem pode dizer a beleza das coisas, tão simples e inexprimível?» (CO, 81). Não conseguiria Horácio e «não é para mim, homem de pequena arte», diz José, que, no entanto, com a afectação da modéstia típica dos presunçosos, acaba mesmo naquele instante de «dizer» as perfeições da serra, com amplo uso da metáfora, da hipérbole e da dupla adjectivação (CO, 81).

A questão volta depois da primeira refeição serrana. O clímax gastronómico começa com um caldo de galinha «bom», prossegue com um arroz com favas «óptimo» e um frango «divino» e culmina na descrição do vinho, que faz logo lembrar a José «o dia geórgico em que Virgílio, em casa de Horácio, sob a ramada, cantava o fresco palhete da Rética» (CO, 85-6). Jacinto torna, então, explícita a citação virgiliana: «Rethica quo te carmina dicat»; e José fornece prontamente a tradução: «quem dignamente te cantará, vinho daquelas serras?!» (CO, 86). A interrogação retórica aparece uma última vez por ocasião do último almoço antes do retorno de José à cidade, no qual são servidas umas trutas «celestes», pescadas pelo próprio Jacinto: «mas quem condignamente vos cantará, comeres e beberes daquelas serras?» (CO, 91).

Este narrador, exímio conhecedor dos clássicos, comete um erro crasso de tradução. A citação de Jacinto, cuja face vermelha denuncia a presença de álcool no sangue, é imprecisa. No livro II das *Geórgicas*, Virgílio interroga-se sobre a melhor

---

<sup>29</sup> O seu nome aparece só uma vez (cf. CO, 87).

maneira de cantar as uvas da Récia e não decerto sobre a identidade do cantor: «quo te carmine dicam, Rhaethica?»<sup>30</sup> (VIRGÍLIO 1969, 49). Jacinto conjuga o verbo na terceira pessoa e substitui o ablativo singular «carmine» pelo acusativo plural «carmina», o que torna o enunciado gramaticalmente incorrecto. José não só não repara no engano do amigo, como também fornece uma tradução bastante fantasiosa, na qual o adjectivo interrogativo «quo» (atributo de «carmine» no original virgiliano) se transforma em sujeito, apesar do ablativo. E o lapso deste cultor das letras gregas e latinas não parece ser causado pelo vinho, já que, como vimos, o erro é repetido noutras situações insuspeitas.

Mas os tropeços de José não se limitam ao Latim e denunciam a sua fúria arcádica e o seu esforço (frustrado) de se afirmar como o Virgílio de Torges. O vinho serrano é «gostoso, penetrante, vivo, quente» e tem «em si mais alma que muito poema ou livro santo!» (CO, 86). Os atributos desta bebida sugerem uma gradação alcoólica considerável e uma cor bem carregada, como patente também na descrição demorada (apenas uma página antes) dos copos servidos por Zé Brás, o caseiro: «de vidro grosso e baço, conservavam o tom roxo do vinho que neles passara em fartos anos de fartas vindimas» (CO, 85). Ao ver os copos cheios deste vinho, José lembra-se do «fresco palhete da Rética» que Virgílio bebia. Por ser «fresco», por oposição a «quente», e, sobretudo, «palhete»<sup>31</sup>, o vinho virgiliano afasta-se do de Torges e aproxima-se do vinho diluído que se saboreava no Jasmineiro, onde, à moda antiga, se «bebiam apenas em três gotas de água uma gota de Bordéus (Chateaubriand, 1860)» (CO, 73).

---

<sup>30</sup> «E com que elogio vos poderei cantar, uvas da Récia?». Curiosamente, estas uvas excelentes não eram as favoritas de Virgílio, já que o poeta continua: «nec cellis ideo contende Falernis» (VIRGÍLIO 1969, 49). «Mas não rivalizes por isso com as caves do Falerno».

<sup>31</sup> O palhete é um vinho pouco carregado na cor.

Virgílio e a gastronomia oferecem resistência ao argumento de José, que os escolhera como principais aliados na tentativa de demonstrar a superioridade da nova vida do amigo. Quando se trata de comida, aliás, José esquece as diferenças entre cidade e serras, já que a descrição dos almoços filosóficos hospedados pelo Jacinto urbano, durante os quais todos os expedientes tecnológicos são aplicados à arte culinária, apresenta múltiplas referências aos clássicos, incluindo aqueles especializados no trabalho rural, como Hesíodo. Nem sempre a comparação com os autores da antiguidade informa experiências positivas, como no caso dos preparativos da partida para as serras, que fazem emagrecer Jacinto: «as bagagens, desfilando, lembravam uma página de Heródoto ao narrar a invasão persa» (CO, 79).

Ao longo do conto, José não perde a ocasião para falar de livros, clássicos ou não. A biblioteca do Jasmineiro recolhe 25.000 volumes, «todas as obras essenciais da inteligência – e mesmo da estupidez» (CO, 70). De acordo com José (que para encontrar um tomo de Adam Smith deve percorrer a estante de oito metros dedicada à economia política), «todo aquele que lá penetrava, inevitavelmente lá adormecia», por causa, sobretudo, das poltronas excessivamente cómodas que convidam ao sono os potenciais leitores (CO, 70). A mesma ideia regressa no final, quando o narrador torna ao palacete de Jacinto em busca de alguns volumes para o amigo: «errava ali um cheiro mole de literatura apodrecida» (CO, 94).

Quando José volta de Goães a Torges, avista entre os «quatro ou cinco livros» de uma pequena estante um «Virgílio», que decide ler, sentado numa «cadeira de verga», enquanto espera pelo amigo (CO, 90). Trata-se, com toda a probabilidade, das *Bucólicas*, já que, quando abre o volume, murmura: «Fortunate Jacinthe! tu inter arva

nota / Et fontes sacros frigus captabis opacum»<sup>32</sup> (CO, 90). Mas, ao ler «o divino bucolista», José adormece «irreverentemente» (CO, 90). Adam Smith ou Virgílio, poltrona ou cadeira de verga, cidade ou serras, o problema do sono continua a afectar o narrador.

Jacinto lê independentemente do lugar onde se encontra. Que nós saibamos, na cidade, não se deixa seduzir pelo conforto das poltronas, sendo capaz de devorar, para além de Schopenhauer e do *Eclesiastes*, «setenta e sete volumes sobre a *evolução das ideias morais entre as raças negróides*» em apenas três meses (CO, 77). Se há mudança, é no seu gosto, antes mais inclinado para o género sério e depois, para o cómico, como o prova a assídua leitura do *D. Quixote* (à qual voltarei dentro de um instante). Na cidade, Jacinto lê e boceja; entre as serras, lê e ri.

O próprio desfecho do conto parece-me muito mais incerto do que geralmente se pensa. José no Jasmineiro pontapeia os instrumentos prodigiosos de Jacinto, «este lixo do engenho humano», e, enquanto abandona o palacete, solta uma risada (CO, 95). Neste ponto, formula a sua tese em chave utópica:

E, através das ruas mais frescas, eu ia pensando que este nosso magnífico século XIX se assemelharia um dia àquele Jasmineiro abandonado, e que outros homens, com uma certeza mais pura do que é a Vida e a Felicidade, dariam como eu com o pé no lixo da supercivilização, e, como eu, ririam alegremente da grande ilusão que findara, inútil e coberta de ferrugem (CO, 95).

Como de costume, apoia-se no exemplo do amigo para sustentar a sua tese e diz que: «àquela hora, decerto, Jacinto, na varanda em Torges, sem fonógrafo e sem telefone, reentrando na simplicidade, via, sob a paz lenta da tarde, ao tremeluzir da primeira estrela, a boiada recolher entre o canto dos boiadeiros» (CO, 95). A presença

---

<sup>32</sup> Trata-se de uma variação de dois versos virgilianos da I Écloga: «Fortunate senex, hic inter flumina nota / et fontis sacros frigus captavis opacum» (VIRGÍLIO 1969, 2). «Afortunado ancião, aqui, entre os rios conhecidos / e as sacras fontes, procurarás a fresca sombra» (PEREIRA 1986, 125).

do «decerto» acentua o facto de que José está a fazer suposições sobre as actividades do amigo. A verdade é que não sabemos (nem ele) o que Jacinto está a fazer, se está a ver a boiada, a ler o *D. Quixote* ou (porque não?) a bocejar, já cansado das serras. Aliás, perante a notícia de que Jacinto vai casar com uma rapariga nativa de Goães, o narrador vaticina: «decerto crescerá ali uma tribo, que será grata ao Senhor» (CO, 94). Não há ainda, no entanto, tribo nem gratidão.

O factor que mais faz duvidar das capacidades proféticas de José é precisamente o seu historial de adivinho. Enquanto permanece em Goães, e sem novidades do amigo, José pensa: «decerto fugira dos seus tectos esburacados e remergulhara na civilização» (CO, 89). Mas, na realidade, Jacinto está contente com a sua nova experiência entre as montanhas.

Há também outras razões para duvidar da validade da tese do narrador. Nas últimas páginas do conto, José encontra em Jacinto um promotor das suas teorias. Ao responder a uma provocação que o próprio narrador lhe endereçara, este desclassifica a filosofia de Schopenhauer e do *Eclesiastes* como «tremenda tolice» e explica porquê:

Afirmar que a vida se compõe, meramente, de uma longa ilusão – é erguer um aparatoso sistema sobre um ponto especial e estreito da vida, deixando fora do sistema toda a vida restante, como uma contradição permanente e soberba. Era como se ele, Jacinto, apontando para uma urtiga, crescida naquele pátio, declarasse, triunfalmente: «Aqui está uma urtiga! Toda a quinta de Torges, portanto, é uma massa de urtigas». – Mas bastaria que o hóspede erguesse os olhos, para ver as searas, os pomares e os vinhedos! (CO, 92)

Embora as descrições do filósofo alemão e do anónimo autor bíblico sejam ridículas (o primeiro seria um homem que estudou a vida toda fechado numa «soturna hospedaria de província» e o segundo, um idoso que perdeu a sua virilidade, CO, 92), o raciocínio de Jacinto não é tão despropositado. No fundo, vira-se contra o método



adoptado por José, que escolheu uma urtiga em linha com as suas ideias bucólicas (Jacinto), para demonstrar que o mundo é constituído por urtigas (pessoas infelizes e iludidas nas cidades que se tornariam alegres e pragmáticas nas serras).

Mas, logo depois, Jacinto não resiste à tentação de pontificar sobre a necessidade de abandonar a «civilização»:

Na Terra tudo vive – e só o homem sente a dor e a desilusão da vida. E tanto mais as sente, quanto mais alarga e acumula a obra dessa inteligência que o torna homem, e que o separa da restante Natureza, impensante e inerte. É no máximo da civilização que ele experimenta o máximo do tédio (CO, 93).

Segundo Jacinto, a dor de que falam Schopenhauer e o sábio do *Eclesiastes* é a característica que distingue a espécie humana e é directamente proporcional ao grau de civilização de cada indivíduo. O adjectivo «restante» sublinha de que modo o homem faz parte da «Natureza, impensante e inerte», embora o saber acumulado pelos séculos o prive de manter com ela uma plena comunhão.

Jacinto está a repetir as palavras que José pronuncia depois do primeiro jantar em Torges. Nesta ocasião, o narrador faz notar ao amigo o céu estrelado das serras, livre dos candeeiros da cidade. O truísmo encoraja José a empreender uma longa reflexão filosófica: nas serras o homem vive «numa completa comunhão com o universo», enquanto nas capitais «tudo o isola e o separa da restante Natureza» (CO, 86). José abraça uma espécie de panteísmo que se aproxima do Eça de algumas *Prosas Bárbaras* e do Antero de *Um Génio que era um Santo*: somente longe das cidades e das «responsabilidades torturantes do individualismo» é possível a reconciliação com os outros elementos naturais, já que «eu, e tu, e aquele monte, e o Sol que, agora, se esconde são moléculas do mesmo Todo, governados pela mesma Lei, rolando para o mesmo Fim». E não importa chamar-se José ou Jacinto, Sírío ou

Aldebarã: tanto os homens quanto as estrelas são «formas transitórias do mesmo ser eterno», nas quais habita «o mesmo Deus» (CO, 87).

Transparece, contudo, nas palavras do narrador, uma espécie de cepticismo em relação a esta teoria, em particular quando se afirma: «não há ideia mais consoladora do que esta»; e, umas linhas mais abaixo: «há um descanso delicioso nesta certeza, mesmo fugitiva, de que se é o grão de pó irresponsável e passivo que vai levado no grande vento, ou na gota perdida na torrente!» (CO, 87). O regresso à natureza é defendido como consolador, repousante e livre das responsabilidades da civilização. Esta motivação associa a religião natural de José ao turismo rural. Mas o que é mais estranho é que a «certeza» de uma vida governada pelo determinismo e pelo mecanicismo das leis naturais possa ser «fugitiva».

José mostra-se consciente, num certo limite, da natureza opiácea da sua fé, que funciona como lenitivo para as dores humanas<sup>33</sup>. A sua meditação é suprimida de repente pelas palavras de Zé Brás que se dirige aos dois amigos como «suas inselências» (CO, 88). Como nos vários casos que examinámos no segundo capítulo, a expansão imaginária é repentinamente interrompida pelo elemento trivial e pelo aflorar da realidade nua e crua (neste caso as duras enxergas onde Jacinto e José passarão a noite). Mas é o próprio narrador a salientar a sua queda das nuvens: «da idealidade descemos gostosamente à realidade, e que vimos então nós, os irmãos dos astros?» (CO, 88). Aliás, no momento exacto em que Zé Brás intervém, José escreve: «assim enevoadamente filosofávamos» (CO, 87). O advérbio denuncia como ilusórias as suas especulações e associa-as ao socialismo cristão descrito como «nevoeiro místico» em *Positivismo e Idealismo* (NC, 195). De facto, a filosofia consoladora de

---

<sup>33</sup> Em *O Primo Bazilio*, a católica D. Felicidade expressa, com o mesmo grau de consciência, a função utilitária da sua fé: «estou também com vontade de ir rezar uma estaçãozinha, para aliviar cá por dentro» (PB, 191).

José revela-se bastante inconsequente e o Jacinto que se deita na primeira noite em Torges «é uma vigorosa e real imagem do desalento» (CO, 88).

Ao abraçar as ideias do amigo, Jacinto substitui a «ilusão» do século XIX por outra, o retorno à natureza e à pré-história do homem, ou, se quisermos, troca o Positivismo pelo Idealismo. Mas esta mudança teórica não se transporta linearmente para a prática, já que a passagem da cidade às serras pouco incide sobre o seu carácter (e, já agora, sobre o do narrador).

A versão hiacintina da filosofia de José cai no ridículo: «em resumo, para reaver a felicidade, é necessário regressar ao Paraíso – e ficar lá quieto, na sua folha de vinha, inteiramente desguarnecido de civilização, contemplando o anho aos saltos entre o tomilho, e sem procurar, nem com o desejo, a árvore funesta da Ciência!» (CO, 93). O anho que salta entre o tomilho faz lembrar mais uma frigideira do que o jardim do Éden. Nesta descrição, o Paraíso Terrestre assemelha-se a um dos pratos rústicos de Torges, «desguarnecido» dos arrebrques com que mestre Sardão, o cozinheiro do Jasmineiro, servia habitualmente as suas iguarias (frutos da aplicação da árvore da Ciência à cozinha). E a presença da «folha de vinha» sugere a presença de um bom vinho para acompanhar a refeição, mais do que a referencia à parra que cobre o corpu nu do casal edénico.

O Paraíso para onde se quer regressar é, no fundo, um banquete e a sua descrição é tão cómica como a de *Adão e Eva no Paraíso*. Também o narrador deste conto, que mistura desajeitadamente Darwin e a Bíblia, argumenta em favor do regresso à condição de Adão, *i.e.*, do macaco, que vive feliz entre as ramagens, despreocupado com a vida. Isto depois de nos ter mostrado o jardim do Éden como um lugar governado por monstros, feras e uma natureza hostil (neste quadro a civilização é algo que ajuda o homem na luta pela sobrevivência, exactamente como

em Baudelaire). É o mesmo programa de Fradique, o «exame inédito das coisas humanas» que só pode fazer um «Adão renovado que regressasse da Patagónia, com o espírito escarolado do pó e do lixo de longos anos de literatura»; exame que o próprio Fradique tenta, embora, ironicamente, «sem deixar os muros clássicos da Rue de Varennes, com incomparável vigor e sinceridade» (*CFM*, 65).

Numa carta dirigida a Oliveira Martins, Fradique fala do «homem moderno» como de «um pobre Adão achatado entre as duas páginas de um código» e, por tal, incapaz de reflectir a calma, a benevolência e a superioridade dos grandes homens do passado nas suas expressões faciais (*CFM*, 127). O que o homem moderno não consegue fazer é, sobretudo, sorrir. Segundo Fradique, o Idealismo é como um «banho de fantasia, onde despejo como perfume idóneo um frasco de Shelley ou de Musset» (*CFM*, 128). Ou seja, o Romantismo assume uma função higiénica contra a civilização, exactamente como o apetecido «regresso ao Paraíso». Todo o discurso de Fradique se desenvolve, no entanto, em torno da descrição do sorriso da múmia de Ramesses II, cuja fotografia envia a Oliveira Martins, e oscila entre o absurdo e o ridículo: «esta consciência da grandeza, do incircunscrito poder vem necessariamente resplandecer na fisionomia e dar essa altiva majestade, repassada de risonha serenidade, que Ramesses conserva mesmo além da vida, ressequido, mumificado, recheado de betume da Judeia» (*CFM*, 126).

Num artigo de 1891, *A Decadência do Riso*, «a antiga gargalhada genuína, livre, franca, ressonante, cristalina» opõe-se à «cascalhada [...] seca, dura, áspera, curta» do século XIX, em que uma salubre risada só se encontra na boca das crianças, porque mais perto da «santa natureza animal» (*NC*, 165). Contudo, apesar de este texto condenar a seriedade dos tempos modernos e aconselhar abertamente o regresso à

natureza, o autor não parece acreditar numa solução duradoura: «o infeliz está votado ao bocejar infinito» (NC, 167).

Em Torges, o riso de Jacinto deve-se à leitura do *D. Quixote*. Como vimos no primeiro capítulo, o livro de Cervantes acompanha o Antero do *In Memoriam* nas suas peregrinações pela Europa Ocidental e pela América: «relê o ‘D. Quixote’, com um interesse e uma paixão renovadas, talvez por sentir que nessa grande história de ilusão está lendo a sua história» (NC, 267). O «interesse» remete aqui para o significado etimológico de «participação»: Antero vê na missão ilusória do cavaleiro errante a sua própria missão<sup>34</sup>. E não é por acaso que, uma vez retornado a Lisboa, se faz profeta do credo proudhoniano. A leitura do *D. Quixote* sublinha a tendência de Antero para viver fora da realidade. E Antero também sabe rir como as crianças e os antigos, tendo mesmo um sorriso próprio: «aquele sorriso de Antero que era como um sol nascente» (NC, 253).

Na sua reconstrução idealizada da história da Quinta de Refaldes, Fradique descreve a vida dos monges que a habitavam no passado e desertavam a igreja e a livraria, para frequentar activamente a cozinha e a adega: «apenas por vezes algum cónego reumatizado e retido nas almofadas da sua cela mandava buscar o ‘D. Quixote’, ou as ‘Farsas de D. Petronilla’» (CFM, 195). Os religiosos só conseguem digerir leituras ligeiras e Cervantes é uma espécie de lenitivo para o monge doente, impossibilitado de se juntar ao convívio jovial da quinta.

O facto de Jacinto ler o *D. Quixote* não é de todo inocente. Sobretudo se o faz logo depois de ter abraçado a «enevoada» filosofia do amigo. Há mais do que uma razão para duvidar do comentário de José, que atribui a Jacinto uma certa inteligência crítica (que, à luz deste e de outros textos, deveria estar do lado da civilização),

---

<sup>34</sup> Curiosamente, durante um certo período de tempo, Cristóvão faz de pajem a um cavaleiro errante, antes de exercer ele próprio a profissão.

juntamente com a capacidade de rir: «oh bem-aventurado Jacinto! Conservava o agudo poder de criticar, e recuperara o dom divino de rir!» (CO, 93).

A tese do regresso à natureza precisaria de um exemplo menos contraditório do que Jacinto e de um narrador mais competente do que José. As suas exaltações arcádicas, os equívocos nas referências aos clássicos e à gastronomia, a geral confusão entre cidade e serras e, sobretudo, o carácter ilusório da sua filosofia perturbam a tese do conto, demasiado, diria, para passarem despercebidas. *A Cidade e as Serras* pode ser lido como uma correcção de *Civilização*, mas uma correcção de grau e não de espécie, acentuada, talvez, pela alteração do nome do narrador, que no conto corresponde ambigualmente ao do autor. O romance é uma versão mais explícita do conto.

Como vimos no segundo capítulo, a crítica à ideologia do campo ridiculariza sistematicamente uma determinada atitude perante a natureza. As fantasias rurais de Carlos em Sintra, de Fradique na Quinta de Refaldes, dos Jacintos em Tormes e Torges, de Antero em Santo Ovídio e de Cristóvão na floresta não são de carácter diferente relativamente àquelas dos narradores arcádicos como Zé Fernandes ou José. Todas falham enquanto tentativas enevoadas de estabelecer uma ligação directa entre homem e natureza.

Na maioria dos casos examinados, é clara a relação entre a inépcia de quem conta as histórias e o dandismo das personagens. A obsessão do Eça tardio pelos narradores canhestros está intimamente relacionada com a concomitante propensão para representar o tipo do «homem rico que vive bem», vagamente revolucionário e completamente idealista (MA, 713). Eça parece reescrever incessantemente a mesma história, cuja primeira formulação deve ser procurada, por vezes, no final de *Os Maias*.

António José Saraiva defende que, em *Os Maias*, Eça confere a Ega a função de arauto do significado do romance<sup>35</sup>. Todavia, já vimos como Ega e Carlos, em múltiplos aspectos, incorporam (e exacerbam) todos os defeitos e a pequenez das personagens mais ridículas do romance. Depois da última visita ao Ramalhete, repleto de bricabraque, tal como o gabinete de Jacinto de maquinaria desusada, Ega e Carlos tornam-se narradores das suas próprias histórias, numa maneira em tudo semelhante à de José e Zé Fernandes, à dos biógrafos de Fradique e José Matias e à dos hagiógrafos de Antero e dos outros santos. Representados na tentativa extremada de justificar o próprio falhanço - «todo o mundo mais ou menos falha», diz Carlos (*MA*, 714) – os dois amigos devem registar o próprio insucesso também como teóricos, já que a filosofia de vida acabada de proferir (a «inutilidade de todo o esforço»), se desfaz atrás de um americano de praça (*MA*, 714).

Mas a primeira experiência de Eça com este tipo de narrador talvez remonte a *O Primo Bazilio*, mais precisamente no que toca à personagem de Sebastião. Ao longo do conto, vêmo-lo agitar-se para preservar intacto o casamento de Jorge e Luiza. É ele a resolver (dramaticamente) a intriga urdida por Juliana e a silenciar as suspeitas dos vizinhos sobre Luiza e Bazilio. Sebastião é-nos apresentado como a única personagem moralmente impecável do romance, alguém cuja extrema timidez e cuja boa-fé incondicionada impedem de entender o rumo que a relação entre primos toma no romance. Aliás, na ocasião do jantar em casa (e em honra) de Acácio expressa uma vaga simpatia para os trabalhadores: «parecia-lhe que os operários eram mal pagos; a miséria crescia; os cigarreiros, por exemplo, tinham apenas de nove a onze vinténs por

---

<sup>35</sup> É muito interessante que Saraiva reconheça uma certa semelhança entre Ega e Zé Fernandes: «E quantas vezes João da Ega não define em ditos que são verdadeiras fórmulas, as situações, personagens ou acontecimentos que se sucedem tão variadamente n’*Os Maias*? Quantas vezes o não faz também aquele irmão de Ega já um pouco amolecido pelos anos – O Zé Fernandes de *A Cidade e as Serras*?» (SARAIVA 1982, 52).

dia, e, com família, era triste» (*PB*, 335). Em geral, desde os tempos da escola, ressaltava a sua ingenuidade e a sua tibieza de carácter. Pelo menos é o que nos é dito explicitamente pelo narrador, que sugere repetidamente que Sebastião está apaixonado por Luiza (de uma paixão ideal que nunca poria em risco a amizade com Jorge).

Há, contudo, razões para acreditar que «ele, Sebastião, o grande Sebastião, o Sebastião, Sebastião-tronco de árvore – o íntimo, o camarada, o *inseparável* de Jorge, desde o latim, na aula de frei Libório, aos Paulistas» está mais atraído pelo próprio Jorge do que por Luiza (*PB*, 48). Para além da ambiguidade da sua alcunha (tronco de árvore), os indícios que fazem pensar na homossexualidade de Sebastião são numerosos<sup>36</sup>. Em casa, conserva, sobre uma cómoda duma saleta escura, uma imagem do ícone *gay* por excelência, «o padroeiro da casa, S. Sebastião – que torcia, cravado de setas, nas cordas que o atavam ao tronco» (*PB*, 118). Com o mártir cristão, a personagem partilha não só o nome, mas também a submissão: «já no latim lhe chamavam o «peludo»; punham-lhe rabos, roubavam-lhe impudentemente as merendas. Sebastião, que tinha a força de um ginasta, oferecia a resignação de um mártir» (*PB*, 118). Também com Jorge, o seu grande (e único) amigo, Sebastião assume uma atitude ambigualmente submissa: «Jorge mais vivo, mais inventivo, dominava-o. No quintal, a brincar, Sebastião era sempre o ‘cavalo’ nas imitações da diligência, o ‘vencido’ nas guerras. Era Sebastião que carregava os pesos, que oferecia o dorso para Jorge trepar» (*PB*, 119).

Mais crescidos, a relação entre os dois continua muito sólida e «aquela amizade sempre igual, sem amuos» torna-se «um interesse essencial e permanente» para ambos, até ao ponto em que planeiam morar juntos, quando a mãe de Jorge morre.

---

<sup>36</sup> Sebastião não está incluído na lista de personagens dotados de uma «sensibilidade ‘andrógina’, que definiria o homossexual», redigida por Ana Paula Ferreira (FERREIRA 2002, 329).



Mas Jorge conhece Luiza no Passeio e começa a namorar com ela. Sebastião tem, então, «um grande pesar» (*PB*, 120). Todavia, prepara com zelo o casamento, arranja até as rosas que Jorge oferece a Luiza, e, à noite, deve suportar as confidências do amigo apaixonado. Depois do matrimónio, torna-se «muito só» e basta a presença de Luiza para o fazer corar (*PB*, 120).

Na já citada ceia em casa de Acácio, as conversas tornam-se particularmente picantes por causa da presença de Savedra e de Alves Coutinho, com o qual Sebastião partilha o interesse pelos doces – «é cá dos meus, hem? Gosta do belo doce! Também me pelo, também me pelo!...», diz Alves Coutinho (*PB*, 330). Quando a companhia aborda o tema da mulher, Savedra, depois de contar a sua primeira paixão e afirmar a necessidade de «começar cedo», solicita a opinião de Sebastião «que se fez escarlata» (*PB*, 337). E depois da morte de Juliana, Sebastião, que está a arrastar o cadáver para o quarto, irrita-se com as piadas ímpias de Julião, que replica: «respeitarei os nervos da menina!» (*PB*, 399).

Não acho, portanto, tão improvável argumentar que, quando Sebastião acolhe o casal na sua casa, na noite a seguir ao decesso da criada, a sua «comoção» se relaciona mais com a presença de Jorge do que com o «frufu do vestido de Luiza» (*PB*, 403).

Numa carta a Teófilo Braga de 1878, Eça, agradecido pelas opiniões positivas do destinatário sobre *O Primo Bazílio*, defende o seu romance como «Arte de combate» e apresenta as personagens, a partir dos vícios que personificam: «o formalismo oficial (Acácio), a beatice parva de temperamento irritado (D. Felicidade), a literaturinha acéfala (Ernestinho), o descontentamento azedo e o tédio da profissão (Juliana), e às vezes, quando calha, um pobre bom rapaz (Sebastião)» (*CR*, 134).

Há provavelmente motivos para desconfiar da bondade deste pobre rapaz. A falta de jeito com que entrega a Luiza a carta na qual Jorge descreve as suas aventuras no Alentejo é mais do que suspeita. Algumas vezes torna-se indirectamente aliado de Bazilio. Quando este, que quer encontrar um apartamento para ter menos constrangimentos durante os seus encontros com a prima, faz notar que as suas visitas podem ser mal vistas pela vizinhança, Luiza lembra-se das palavras de Sebastião, que a advertira acerca das fofocas dos vizinhos. Dali a pouco Luiza começará a frequentar o Paraíso. Um dia «o criadito de Sebastião» traz à protagonista um ramo de rosas e pergunta sobre a saúde da senhora. Embora mande dizer a Sebastião que vai sair, para que não a venha incomodar, Luiza aprecia a prenda por dar um toque mais chique à sua sala, enquanto espera o requintado Bazilio: «as rosas sim que vinham a propósito» (PB, 155).

Aliás, a escolha das flores que Sebastião oferece a Luiza nunca é banal. Nas primeiras páginas do romance, Luiza acaba de ler *La Dame aux camélias* e, com lágrimas nos olhos, entoa o final de *La Traviata*. A passagem de uma obra para a outra é inequívoca, já que o romance de Dumas filho, embora na versão teatral, inspirou a ópera de Verdi e Piave. Luiza lembra-se de repente da chegada do primo a Lisboa e evoca a história de amor que os viu protagonistas na juventude e que foi interrompida com a partida de Bazilio para o Brasil. A partir deste momento, *La Dame aux camélias* e *La Traviata* inauguram um subtexto presente ao longo do romance, prenunciando a história de amor e morte da protagonista<sup>37</sup>. Antes da ida ao S. Carlos para assistir ao *Faust* de Gounod, Luiza recebe de Sebastião «um ramo de camélias vermelhas, rodeadas de violetas dobradas» (PB, 380). A combinação floral é uma referência explícita às protagonistas de Dumas e Verdi, respectivamente

---

<sup>37</sup> Analisei detalhadamente a relação entre o romance de Eça e a peça de Verdi num artigo, agora no prelo, para a revista *Textos e Pretextos*: ‘Amar como em S. Carlos: *O Primo Bazilio* e *La Traviata*’.

Marguerite Gautier, dama das camélias, e Violetta Valéry. O facto repete-se quando Jorge e Luiza são hóspedes em casa de Sebastião e este enche «os vasos de camélias e violetas» (PB, 408). Resta saber se não estará Sebastião a aproximar deliberadamente Luiza das duas ilustres *cocottes*.

A própria sugestão de Sebastião para irem ver o *Faust* acaba por ser nociva para os nervos já muito débeis de Luiza, que se identifica com a protagonista (outra Margarida) e se lembra da primeira relação sexual com o primo:

Mas o coração de Luiza batia precipitadamente; vira-se de repente sentada no divã, na sua sala, ainda tomada dos soluços do adultério, e Bazilio, com o charuto ao canto da boca, batia distraído no piano aquela ária – *Al pallido chiarore dei astri d'oro*. Dessa noite tinha vindo toda a sua miséria! E súbitamente, com longos véus fúnebres que descem e abafam, as recordações de Juliana, da casa, de Sebastião, vieram escurecer-lhe a alma (PB, 408).

Depois da morte de Luiza, Sebastião vai finalmente morar com Jorge. Mas a dedicação total que revela enquanto cuida dela na doença, a protege da má-língua dos vizinhos e encobre o seu adultério opõe resistência às tentativas de construir uma teoria da conspiração em torno de Sebastião (no fundo, continua a parecer mais distraído do que malicioso). Mais uma vez não é, todavia, claro se é a Luiza ou antes a Jorge que quer poupar o sofrimento. Quando comunica a Luiza o plano para resolver o *affaire* Juliana, ela pergunta-lhe: «e vai fazer isso por mim, Sebastião, por mim, que fui tão má mulher...». Sebastião cora e responde: «não há más mulheres, minha rica senhora, há maus homens, é o que há!» (378). Aparentemente é uma referência a Bazilio; Sebastião, corando, mostraria a sua paixão por Luiza. Mas há uma leitura menos imediata e preferível, à luz de todo o meu argumento. Ou seja, o facto de Sebastião corar, como corava logo depois do casamento de Jorge e Luiza, pode denunciar o embaraço de Sebastião apaixonado pelo amigo, o mau homem que o preteriu ao casar.

Não faltam, em suma, elementos para desconfiar da história de Sebastião. Os vários indícios que Eça deixa ao longo do texto são parecidos às piscadelas de olho das suas últimas obras. Além disso, Sebastião (versão profana do S. Sebastião cravado de setas) antecipa as características dos santos queirosianos: é ingénuo, desajeitado, incompreendido pelas outras personagens e vagamente enternecido pelos pobres. *O Primo Bazilio* não pode ser considerado uma tradução em calão de *Madame Bovary* ou de *Eugénie Grandet* – «Paio Pires a falar francês» (PESSOA 1986, II, 1305). Como no caso das outras obras analisadas, a falta de incompreensão do narrador perante a figura de Sebastião, só pode ser um procedimento deliberado do autor. Já neste romance, em suma, Eça parece treinar aquela arte que Fernando Pessoa lhe nega: a arte de «dizer uma coisa para dizer o contrário» (sempre que Pessoa não esteja, por sua vez, a trocar-nos as voltas) (PESSOA 1986, II, 1304).

## Conclusão

*A Ideologia Alemã* constitui uma espécie de *flos sanctorum*, já que, ao canonizarem o mundo por meio das categorias hegelianas – segundo Marx, os jovens hegelianos reduziram todas as suas observações à crítica da religião – Bruno Bauer e Max Stirner são ironicamente celebrados como «santos». O fiasco dos ideólogos como revolucionários remete directamente para o seu insucesso como filósofos. Teoria e prática correspondem-se. Porque desce do geral ao particular e não vice-versa, a ideologia substitui a análise pela metafísica e representa, por isso, uma forma de diletantismo.

Diletantismo e metafísica são precisamente as características das personagens de Eça analisadas neste ensaio. A partir de *O Primo Bazilio* e, sobretudo, de *Os Maias*, o escritor começa a recolher as suas vidas dos santos: Sebastião, Carlos da Maia, Ega, Fradique, Antero, Jacinto e os santos canónicos Cristóvão, Gil e Onofre. Em todos eles refulgem os defeitos dos ideólogos de Marx. Utopistas e intransigentes, falham como santos, como revolucionários e (alguns) como escritores. De facto, não é só Fradique a não deixar obra publicada. O Jacinto de *Civilização* compõe cartas, mas

não escreve livros, para não falar da «Medicina Antiga e Moderna» de Carlos da Maia ou das «Memórias de um Átomo» de Eça, textos muito planeados, muito citados entre os amigos, mas nunca concretizados. Também o Antero da nota obituária brilha muito mais pelo talento de conversador do que pela produção escrita: «a grande obra de Antero, na verdade foi a sua conversação. O que resta em panfletos, artigos, ensaios, representa tão incompletamente o seu pleno, rico, povoado, fecundo espírito» (note-se como a poesia não é sequer contemplada no elenco) (NC, 284).

A maioria destas personagens apresenta a inclinação proudhoniana para ver na natureza o lugar autêntico para onde o homem, exasperado pela vida tumultuosa das cidades, deve regressar. Em *Misère de la philosophie*, Marx descreve Proudhon como outro místico do hegelianismo, embora com algumas particularidades: a pronunciada atenção ao mundo rural e o fascínio, herdado de Rousseau, pelo *bon sauvage*. Em Eça, as tentativas de instaurar uma relação profunda e directa com a natureza falham sempre por razões contingentes e revelam-se meras ilusões (Eça a fazer de Mahler). Inconsequente na prática como programa político, a receita da natureza é desacertada também do ponto de vista teórico, como revela o Fradique-poeta pastoril da Quinta de Refaldes. No que diz respeito à bondade do homem natural, os casos analisados não são muito encorajantes: na melhor das hipóteses, temos um néscio (Cristóvão), nas piores, uma besta (Adão). Aliás, o próprio Eça, numa carta dirigida à mulher de 1898, escrita na Quinta de Santa Cruz, não parece propriamente entusiasmado com os nativos das serras: «um dos inconvenientes destes sítios é a horrenda imundície da gente!» (CR, II, 460).

Para chegar a estas conclusões, foi necessário considerar o papel que Eça reserva aos narradores de Fradique & Co., empenhados em defender estreneamente os protagonistas que idolatram e a propô-los como homens-modelo. Quando analisamos

as obras de perto, descobrimos, atrás da sua aparente firmeza e assertividade, todas as falhas destes narradores, tão parecidos com as personagens cuja história relatam. Com eles partilham o idealismo, as contradições e os fracassos. Os exageros, os erros, as incoerências e os paradoxos atribuídos a estes narradores são piscadelas de olho que Eça dirige ao leitor. Dificilmente podemos pensar *A Cidade e as Serras* ou *Civilização* como alegoria do retorno benéfico à natureza, ver nas *Lendas de Santos* o ressurgir do Romantismo, ler *A Correspondência de Fradique Mendes* como manifesto do vencidismo, ou procurar em *Um Génio que era um Santo* um pacífico tributo ao mestre.

Marx e Eça precisam de destruir minuciosa e reiteradamente alvos bem definidos, chamem-se eles Hegel, Bauer, Stirner, Proudhon, ou Ega, Fradique, Antero, Zé Fernandes. O que está em causa é uma determinada maneira de conceber a filosofia e a literatura. A rejeição da metafísica e das ideias fixas concilia-se com este proceder por negação, cujo propósito é desmascarar a ideologia de quem se acredita lobo, mas que, na realidade, não passa de ovelha. Um percurso que pouco tem a ver com o romantismo ecológico ou o proudhonismo sossegador que Saraiva *et alii* descrevem. Talvez residam aqui as novas ideias de Eça de Queiroz.

# Bibliografia

## Obras de Eça de Queiroz e respectivas abreviaturas:

QUEIROZ, José Maria d'Eça de (s/d), *A Cidade e as Serras*, Lisboa: Livros do Brasil. (CS)

----- (s/d), *A Correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa: Livros do Brasil. (CFM)

----- (s/d), *Contos*, Lisboa: Livros do Brasil. (CO)

----- (1983), *Correspondência*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda. (CR)

----- (s/d), *Lendas de Santos*, Lisboa: Livros do Brasil. (LS)

----- (s/d), *Notas Contemporâneas*, Lisboa: Livros do Brasil. (NC)

----- (s/d), *Os Maias*, Lisboa: Livros do Brasil. (MA)

----- (s/d), *O Primo Bazilio*, Lisboa: Livros do Brasil. (PB)

----- (s/d), *Prosas Bárbaras*, Lisboa: Livros do Brasil. (BA)

## Livros de outros autores:

ADORNO, Theodor W. (2010), *Discurso comemorativo di Vienna, Gustav Mahler. Il mio tempo verrà*, Gastón Fournier-Facio (org.), Milano: Il Saggiatore, pp. 409-423.



----- (1992), *Mahler. A Musical Physiognomy*, trad. Edmund Jephcott, Chicago: The University of Chicago Press.

BAPTISTA, Abel Barros (2001), *Por Via Postal, A Cidade e as Serras. Uma Revisão*, Abel Barros Baptista (org.), Coimbra: Angelus Novus, pp. 43-53.

BAUDELAIRE, Charles (1973), *Correspondance*, Paris: Gallimard.

----- (1976), *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard.

BAUER-LECHNER, Natalie (2011), *Mahleriana. Diario di un'amicizia*, trad. Silvia Albesano, Milano: Il Saggiatore.

BERTHOD, Aimé (1910), *P. J. Proudhon et la propriété: un socialisme pour les paysans*, Paris: V. Giard & E. Brière.

BUESCU, Helena Carvalho (2002), *Santos, Lendas, Génios e Humanos, Actas do Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro Internacional de Queirosianos*, Coimbra: Almedina, pp. 147-159.

CARR, Edward H., (2007) *The Romantic Exiles*, London: Serif.

COELHO, Jacinto do Prado (1977), *A Tese de «A Cidade e as Serras»*, em *A Letra e o Leitor*, Braga: Moraes, pp. 169-174.

CORTESÃO, Jaime (1970), *Eça e a Questão Social*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

DE MAN, Paul (1943), *Anthropomorphism and Trope in the Lyric*, em *The Rhetoric of Romanticism*, New York: Columbia University Press, pp. 239-262.

FEIJÓ, António M. (2001), *O drama de Émile Aulard, A Cidade e as Serras. Uma Revisão*, Abel Barros Baptista (org.), Coimbra: Angelus Novus, pp. 33-41

FERREIRA, Ana Paula (2002), *Amores vicários: «José Matias» e o pânico homo/heterossexual, Actas do Congresso de Estudos Queirosianos. IV Encontro Internacional de Queirosianos*, Coimbra: Almedina, pp. 327-337.

FLAUBERT, Gustave (1930-1939), *Correspondance*, Paris: Luis Conard.

----- (1952), *Œuvres*, Paris: Gallimard.

HAMBURGER, Paul (2002), *Mahler and «Des Knaben Wunderhorn»*, *The Mahler Companion*, Donald Mitchell e Andrew Nicholson (org.), New York: Oxford University Press, pp. 62-83.

LIMA, Isabel Pires de (1992), «*Os Dois Anteros*» do monóculo de Eça, in *Colóquio/Letras*, nº 123/124, pp. 212-222.

LUKÁCS, Georg (s/d), *Teoria do Romance*, trad. Alfredo Margarido, Lisboa: Presença.

MACEDO, Helder (2007), «*Os Maias*» e a Veracidade da Inverosimilhança, *Trinta Leituras*, Lisboa: Presença.

MAHLER, Gustav (s/d), *A vida celestial*, Ofélia Ribeiro (trad.), <http://www.arlindo-correia.com/060501.html>, última consultação 10/04/2013.

----- (2006), *Des Knaben Wunderhorn*, Maria Fernanda Cidrais (trad.), Programa do Concerto de 31/10/2006, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

MARX, Karl (1985), «Carta de Marx a J. B. Schweitzer», *A Miséria da Filosofia*, José Paulo Netto (trad.), São Paulo: Global.

----- (1975), *Contribuição para a crítica da economia política*, Maria Helena Barreiro Alves (trad.), Lisboa: Estampa.

----- (1965), *Œuvres. Economie*, Paris: Gallimard.

MARX, Karl, e ENGELS, Friedrich (1974), *A Ideologia Alemã*, Conceição Jardim e Eduardo Lúcio Nogueira (trad.), Presença: Lisboa.

NICASTRO, Gesualdo (1998), *Le sinfonie di Mahler*, Milano: Mursia.

PESSOA, Fernando (1986), *O provincianismo português, Obra Poética e em Prosa*, Porto: Lello & Irmão Editores, vol. II, pp. 1303-5.

PETAZZI, Paolo (1998), *Le sinfonie di Mahler*, Venezia: Marsilio.

PRINCIPE, Quirino (1983), *Mahler*, Milano: Rusconi.

PROUHDON, Pierre-Joseph (1971), *Correspondance*, Genève: Slatkine.

----- (1982), *Œuvres complètes*, Genève: Slatkine.

REIS, Carlos (1999), *Um bardo dos tempos novos: a imagem queirosiana de Antero*, *Estudos Queirosianos. Ensaaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*, Lisboa: Presença, pp. 47-56.

RICARDO, David (2004), *The Works and Corrispondance*, Piero Sraffa e Maurice Herbert Dobb (ed.), Indianapolis: Liberty Fund.

RUBIM, Gustavo (2001), *Como se desfaz uma tese?*, *A Cidade e as Serras. Uma Revisão*, Abel Barros Baptista (org.), Coimbra: Angelus Novus, pp. 13-24.

SARAIWA, António José (1982), *As Ideias de Eça de Queirós*, Lisboa: Bertrand.

SIMÕES, João Gaspar (1980), *Vida e Obra de Eça de Queiroz*, Lisboa: Bertrand.

SOUSA, Frank F. (1993), *Antero de Quental na obra de Eça de Queiroz*, em Campos Matos, Alfredo (org.), *Dicionário de Eça de Queiroz*, Lisboa: Caminho, pp. 89-99

TAMEN, Miguel (2001), *Fazer Arcádia*, *A Cidade e as Serras. Uma Revisão*, Abel Barros Baptista (org.), Coimbra: Angelus Novus, pp. 25-32.

VIRGÍLIO (1986), *Bucólicas, Romana. Antologia da Cultura Latina*, Maria Helena da Rocha Pereira (org. e trad.), pp. 123-128.

----- (1969), *Opera*, Roger Aubrey Baskerville Mynors (ed.), Oxford: Oxford University Press.